

ARTE PÚBLICO Y ESPACIO POLÍTICO

Félix Duque



Maqueta: Sergio Ramírez

Motivo de portada: Jean Dubuffet, *Monument with
Standing Beast*, Chicago

© Félix Duque, 2001

© Ediciones Akal, S. A., 2001

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 91 806 19 96

Fax: 91 804 40 28

ISBN: 84-460-1461-0

Depósito legal: M-48961-2001

Impreso en Fernández Ciudad, S.A.

Madrid

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

ARTE PÚBLICO Y ESPACIO POLÍTICO

Félix Duque



Agradecimientos

Aunque Richard Rorty no sea un santo (laico) especialmente de mi devoción, lo que una vez dijo del filósofo, a saber, que es aquel que se dedica a conectar habilidosamente unas cosas con otras, no está mal traído. Claro. Como que está traído del Filósofo por antonomasia: de Aristóteles, que ya dijo más bellamente que todo consistía en saber hacer buenas *metáforas*, o sea: justamente movimientos de enlace entre cosas dispares. Sirvan esos dos nombres como parapeto tras el que escudar este ensayo pergeñado por un profesor de historia de la filosofía con un sí es no es de querencias (post)metafísicas, que se ha atrevido a tantear el terreno variopinto del arte público, exponiéndose así a los denuestos de críticos, artistas, profesores del ramo, especialistas *free lancer* y *dilettanti* en general. Así que por si acaso, y dada la angosta distancia entre el latino *pedem aliquantulum* y la muy castiza «metedura de pata», repartí el original entre quienes saben más que yo de estas cosas (y de muchas otras que aquí no vienen al caso). Y seguramente más por amistosa benevolencia que por estricta justicia no han insistido demasiado en que deje dormir mis incursiones de «francotirador» en algún cajón del sótano. Así que lo menos que puedo hacer es agradecerles la lectura, tomar nota de los consejos, repetir eso de que todo lo que de malo hay en lo que sigue es mío y sólo mío, y dedicar este libro a sus primeros lectores (si es que, curados de espantos hermenéuticos, aceptamos que existe algo así como un «primer» lector).

Gracias sean dadas pues a Juan Barja, Fernando Castro, Miguel Copón, Juan Carlos Marset, Ruth Pérez-Chaves y Piedad Soláns. Vaya finalmente mi agradecimiento también a Javier Maderuelo por haberme invitado a participar en el Curso sobre «Arte público» (Diputación de Huesca / Universidad Menéndez Pelayo), celebrado en septiembre de 1999 en Formigal. Me gustó tanto el tema que el borrador para la conferencia creció y creció hasta convertirse en este ensayo. Así que el Profesor Maderuelo tiene indirectamente la «culpa» de esto. Claro que, tratándose de mí, espero que sea al cabo una *felix culpa*.

Capítulo 1

Controversia con Heidegger: «El arte (público) y el espacio (político)»

SOBRE LA FUNCIÓN DE ALGUNOS SIGNOS ORTOGRÁFICOS

El paréntesis es un extraño artilugio, exclusivo de la escritura. Cuando uno habla, no basta con hacer una pausa entre palabras para indicar que allí debería haber una muesca, una suerte de suspensión o momentánea detención del discurso. Es necesario decir el signo. Hay que decir: «se abre un paréntesis», y luego: «se cierra». Lo escrito dentro de él queda así como preservado, como si apenas tuviera que ver con lo inmediatamente anterior y posterior, como delata el origen griego del término: *paréntaxis*: «interposición, intercalación». Y sin embargo, el paréntesis *exporta* modificaciones de sentido a lo exterior a él. Si yo dijera simplemente algo así como: «El arte público» estaría estableciendo una clásica *differentia specifica* respecto al género «arte». Por ejemplo: el arte en general se divide en público y, pongamos, privado; o, por caso, arte público es el del espacio urbano (y el del campo colindante), mientras que el otro «arte» es el del museo, de la galería o del coleccionista privado. Pero la puesta entre paréntesis del adjetivo calificativo «público» indica algo así como una reticencia: no tanto una restricción o recorte del significado general del nombre afectado cuanto una advertencia —al pronto críptica— de *coextensividad*. Como si yo advirtiera: no hay que fiarse, quizá *todo* arte sea público (y correlativamente: todo espacio, político), quizá lo artístico y lo público se hallen en una relación que permanece impensada. Así, el paréntesis —contra lo que parece— no pone en suspensión de juicio lo interior a él, sino su propio *exterior*. El paréntesis corta el sentido directo, ingenuo, propio del habla, y nos obliga a pararnos a pensar, como si avisara de una posible objeción a lo dicho anteriormente, que viene así *marcado*. El propio signo gráfico, cóncavo-convexo (), deja ver que el paréntesis corta de dentro a fuera, *internamente*, como si se tratara de la estela de un navío, el curso confiado de lo dicho o expresado, el curso confiado a lo dicho o expresado.

Algo análogo, pero en sentido inverso: ahora de fuera a dentro, viene dado por las comillas («pequeña pausa», en el sentido etimológico). Las comillas resaltan, hacen ver que lo entrecomillado viene de otro sitio (cuando se trata de una

cita) y por tanto explícita o refuerza la prosa, la recta andadura del discurso, de modo que lo así guardado sería como un injerto que diera vida a los márgenes. Pero las comillas pueden servir también para apuntar a una *ironía* del lenguaje, para indicar que la palabra anterior queda afectada, para bien y/o para mal, por lo entrecomillado. Cuando decimos eso tan bonito y tan lógico de: La nieve es blanca si y sólo si «la nieve es blanca», estamos señalando una correspondencia entre planos diversos, estamos diciendo que es verdad que la nieve es blanca si, entre comillas, «la nieve es blanca»; y a la vez, que no es verdad que el hecho de que la nieve es blanca sea lo mismo que el enunciado: «la nieve es blanca». El intento, ya desde Platón, de someter ambos planos (el del hecho y el del enunciado) a un fundamento común (digamos, al significado ideal: «blancura de la nieve») se ha revelado ya *ab initio* (según se aprecia en el *Parménides* del propio Platón) como contradictorio, resoluble sólo en un *progressus ad infinitum*. La verdad es que separamos al unir y juntamos al desgarrar (algo, sea dicho de paso, que tiene mucho que ver con el espacio). La verdad sólo lo es si alberga dentro de sí su propia contradicción como «no-verdad». Las comillas son así «cortes-junturas» que introducen extrañeza y desconfianza tanto en el lenguaje como en la «cosa» mentada por él.

MEDITACIONES HEIDEGGERIANAS SOBRE ARTE Y ESPACIO

Y esa «cosa» se complica cuando utilizamos comillas y paréntesis en un mismo aserto. En nuestro caso: «El arte (público) y el espacio (político)». Para empezar, las comillas muestran, honestamente, que esas palabras no son mías, que vienen de fuera, a saber: que proceden del título de un famoso opúsculo de Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*¹. Los paréntesis, en cambio, ponen literalmente en *entredicho* lo mentado en ese título e, indirectamente, el contenido de ese discurso. Pero además, en un segundo examen, las comillas pueden apuntar a un *caveat*, como si fueran una señal de peligro, algo así como: quizá lo que nos dice Heidegger sobre «el arte» y sobre «el espacio» no sea verdadero, quizá se trate de una usurpación y hasta de una «veladura» de lo que de veras sean arte y espacio: como si se tratara de palabras de un palimpsesto, escritas sobre un texto original raspado, borrado, o al menos ocultado a la «opinión pública». Comillas de doble filo, pues: primero, señalan que yo no soy un plagiario, que esa *cópula* de «El arte y el espacio» no se me ha ocurrido a mí, sino a un gran filósofo, al que rindo homenaje siguiendo sus huellas, recitando sus palabras. Pero en segundo lugar, avisan de un posible fraude o *fake*, de una falsificación. Y no sólo respecto a la «cosa» allí tratada, sino por lo que hace al opúsculo mismo. Como ahora sabemos, «El arte y el espacio» es un breve resumen de una conferencia pronunciada en 1964 en la misma Galería Erker de St. Gallen, con ocasión de una exposición de obras del escultor figurativo Bernhard Heiliger. Cinco años después, y

¹ Editado en 1969 (en el original alemán y en trad. francesa) por Erker Verlag, St. Gallen, junto con siete litografías de Eduardo Chillida.

sin añadir apenas algo distinto², extracta Heidegger esas *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum* («Observaciones sobre arte-escultura-espacio»), presentando el resumen como una colaboración con Eduardo Chillida, cuyo arte no parece desde luego figurativo o «mimético», y sin que nuestro artista tuviera la menor noticia de esas «Observaciones». Por razones que se me escapan (pero que seguramente tienen que ver con lo «político»; al menos, con la «política editorial»), Erker publica «El arte y el espacio» (introducido por la dedicatoria: *Für Eduardo Chillida*) el mismo año de la conferencia y la exposición (1969) y deja en la sombra la anterior conferencia «original», publicada sólo póstumamente veintisiete años después: en 1996³.

De todas formas, estas consideraciones –o esta denuncia, si se quiere– pueden tener interés para la interpretación intratextual del pensamiento de Heidegger, aunque alimenten la sospecha de que los filósofos –al fin, especialistas en lo general– bien pueden tener una «plantilla» *passee-partout*, una ganzúa o llave maestra con la que abrir puertas bien heterogéneas; también, y de soslayo, quizá dé cuenta lo antes apuntado de la dificultad de traducir hoy sin sonrojo al español «El arte y el espacio», como si nada hubiera pasado. Pero dejémoslo estar.

El caso es que yo no me he limitado a parafrasear tan traído y llevado título poniéndolo sin más entre comillas, como si con ello prometiera una mera paráfrasis escolar o, al contrario, adelantara así irónicamente mi intención de dar en su lugar otra «opinión» sobre el arte y el espacio, desbancando la de mi ilustre predecesor. Ésa sería en efecto una operación exterior (un «quítate tú que me pongo yo»), en la que la «cosa» sería algo mostrenco «ahí fuera», una diana sobre la que se tiran flechas para ver quién acierta en el blanco. En cambio, dentro de las comillas hay en mi título dos paréntesis que indican una *ruptura* interna al discurso mismo heideggeriano, una ruptura sugerida por la escritura misma de ese texto, y cuya exégesis quizá nos pueda llevar más allá de él desde lo *no-dicho*, pero en él latente: algo así como una catapulta que desmantela y a la vez hace avanzar.

BUCEANDO EN LA TERMINOLOGÍA HEIDEGGERIANA

Tras la dedicatoria y la portadilla, la edición de «El arte y el espacio» se abre con una cita de G. Chr. Lichtenberg, naturalmente entre comillas. Su primera frase reza, traducida: «Cuando se piensa mucho por propia cuenta (*selbst*), se halla mucha sabiduría inserta (*eingetragen*: «im-portada») en el lenguaje». Como buen exergo, en esta frase se condensa el proceder de Heidegger en el entero discurso (y no sólo en éste, desde luego): el recurso a la etimología. Pues bien, mi intención será aplicar a este opúsculo el mismo *phármakon*.

² En «El arte y el espacio» sólo encuentro dos puntos dignos de mención, no presentes en el discurso de 1964: 1) que las cosas mismas son los lugares (p. 11); y 2) que el vacío (*Leere*), en una búsqueda proyectiva, instaura lugares (p. 12).

³ Igualmente en Erker Verlag; edición a cargo de Hermann Heidegger.

De imagineros y alfareros

Comienza Heidegger su preguntar meditativo restringiendo su dilucidación del juego recíproco entre arte y espacio a las «artes figurativas» (*bildende Kunst*) y, dentro de ellas, a la «escultura» (*Plastik*), tomando así una opción que deja aquí sin explicitar. El adjetivo *bildende* corresponde a un participio de presente del verbo *bilden* (procedente de *Bild*: «imagen»). Ya ese mismo verbo recoge en sí dos orígenes dispares, y aun antitéticos. Por un lado se deriva del *ahd. biliden*: «dar a una cosa figura y esencia», y por otro del *ahd. bilidon*: «imitar una figura». El verbo «*bilden*» (en *mhd.*) unifica violentamente ambos sentidos, y de ahí su aplicación tanto a la creación (divina o natural) de cosas y formas como al trabajo artesano (en *nhd.* «*die bildende Künste*», plural del término elegido por Heidegger)⁴. Si el filósofo hubiera seguido esta línea, tendría que haber elegido para nuestro vocablo «escultura» el término tradicional *Bildhauerei*, cuya segunda raíz remite a *hauen*: «cortar, recortar» y, por extensión: «golpear»⁵. Aquí, «escultura» remite a acciones como *tallar* o *cincelar* una materia dura (madera o piedra); algo propio de la estatuaria clásica, en la que una imagen, que brilla *a priori* en la mirada del artífice, del *technítes*, es entresacada a duras penas, a imitación de algo «presente» (no necesariamente de algo «físico»; puede tratarse –platónicamente– de la encarnación de un dios o de un ideal). En cambio, Heidegger elige para mentar la escultura el término *Plastik*, un neologismo importado en el siglo XVIII del francés *plastique*, que remite a su vez al gr. *plastiké* (verbo *plássein*: dar forma a una materia blanda, como la arcilla o la cera)⁶. Entre el imaginero y el alfarero, Heidegger opta pues por el segundo para su meditación. No sin consecuencias. En efecto, lo mentado por *Plastik*, un término muy viejo en origen y sin embargo tan nuevo en su uso (nada más *moderno* que moldear arbitrariamente un material plástico que, sin prestar resistencia, deja hacer al artista creador), está gravemente presente en la definición kantiana de «arte»⁷, entendido como una «producción por libertad, esto es, por un arbitrio a cuyas acciones subyace la razón»⁸.

Hablando de espacio

Heidegger era por lo demás bien consciente de esta distinción entre *Bildhauerei* y *Plastik*, como prueba el escrito «original» de 1964. Allí se contraponen nítidamente el clásico *Kunst der Bildhauer* con la *Plastik* de «hoy»⁹, señalando certeramente como rasgos esenciales de esta nueva actitud la *relación con el paisaje industrial*, la *integración de la escultura en la arquitectura y en el urbanismo* y, en fin, «la planificación del espacio»¹⁰. Y sin embargo, la esperanza del lector de

⁴ G. DROSDOWSKI *et al.*, *DUDEN Etymologie*, Mannheim/Viena/Zurich, 1963, p. 67.

⁵ *Op.cit.*, p. 252.

⁶ *Op.cit.*, p. 514.

⁷ *Kunst*, todavía sin diferenciar entre artesanía, técnica y bellas artes.

⁸ *Kritik der Urtheilskraft* § 43; Ak. V, 303.

⁹ *Bemerkungen*, cit., p. 6.

¹⁰ *Ibid.* Hasta nuevo aviso, citaremos directamente *Bemerkungen* en el texto, señalando el número de página.

encontrar una mayor profundización en estos rasgos se desvanece cuando, tras citar las diferencias en la concepción del espacio entre los griegos (*tópos* y *chôra*) y los modernos (*extensio*), decide Heidegger que, a pesar de todo, en ambos casos «el espacio viene representado de *igual* manera, a partir del *cuerpo* (*Körper*)». (p. 11). El término elegido y su explanación inmediata («cuerpos y movimientos», «trayectos y lapsos») muestran claramente que Heidegger está pensando en términos *fiscalistas*, como si se tratase de cosas naturales, de bulto (en el mundo griego, los cuerpos se mueven por analogía con el «pasear» o *Spazieren* de los cuerpos humanos, mientras que en la modernidad son masas atómicas sin lugar propio). De modo que lo implícitamente ganado por el sentido moderno de «arte» (producción arbitraria, aunque racionalmente guiada, de cuerpos a partir de una masa que no presta resistencia: una masa «blanda») y explícitamente señalado como «planificación del espacio» (lo cual supone la asignación a cada cosa –también a la obra de arte– de un lugar *específico*) se pierde tras la vulgar distinción entre el «paseo» griego y la computabilidad moderna del espacio como *extensio*. Bien podía haber pensado nuestro autor en que el correspondiente término griego (por él mismo citado) para el lapso espacio-temporal es *stádion*, y en que esa palabra remite directamente al ámbito *deportivo* y casi religioso de la *pólis* (de modo que en el «estadio» entra en juego el espacio *político* de la antigüedad), mientras que el pasear sin ton ni son (*herumspazieren*: también un término mentado por Heidegger) corresponde a una actividad típicamente moderna, propia del *flâneur* baudelaireano, que pasea su *spleen* por las rectilíneas avenidas proyectadas por el Barón Hausmann como un nuevo espacio *político* (el de la Capital del Estado-Nación)¹¹. La alusión a la «computabilidad» moderna queda sin efecto si no se señala *quién* es el que calcula, y con qué interés lo hace.

¹¹ La planificación de Hausmann, tan racional como cínicamente burguesa, no deja de suscitar aún hoy admiración, aunque nos repugnen éticamente sus «razones»: 1º desplaza al proletariado urbano (que, como descendiente degradado de los viejos gremios ahora sin sentido productivo, seguía habitando el casco histórico) a la periferia; 2º coloca las fábricas e industrias en el extrarradio, de modo que los obreros (los expulsados del centro) vivan literalmente «a pie de obra», con lo cual se consigue aumento en la productividad (el suburbio se hace a la vez cinturón industrial y barriada obrera) y se logra a la vez habilitar el espacio central, adecentado y articulado por los bulevares y avenidas, para la burguesía triunfante, segura de que no va a encontrarse con la plebe (salvo en los desdichados casos de reconversión de algunos de sus miembros en delincuentes o mendigos); 3º esas mismas vías sirven para que la policía (o en casos extremos, el ejército) acuda rápidamente a la periferia para sofocar cualquier insurrección del «populacho». Hausmann se adhiere así por completo al orden «racional» de la recta, como buen servidor del Estado que es. La expresión del Estado-Nación es en efecto el *vacío* (ese «hacer sitio» tan cantado por Heidegger, «moderno» a su pesar y *sans le savoir*), a saber, la creación de espacios abiertos, de avenidas y de grandes plazas, cuya función es diametralmente opuesta por demás a la de los espacios abiertos antiguos (pensemos en Micenas, Atenas o Roma; o incluso, en Medina del Campo). El *agorá* (por utilizar un término común) servía allí de «polo de atracción», en cuanto espacio de convivencia política y comercial. Por el contrario, las plazas-«vacío» de la modernidad son puntos de intersección para el tráfico (centros de «irradiación», centrífugos) o refugio efímero de desocupados o «clases» improductivas: vida por así decir «en vacaciones», mientras que la «realidad» político-económica tiene lugar en espacios cerrados, «blindados», o sea, en lugares sarcásticamente llamados «edificios públicos». Por eso, si el espacio es articulación de lugares, panorámicamente controlados, quien crea el moderno espacio vacío «crea» a la vez a quienes van a ocuparlo: el público en general, un idealizado ciudadano tan ejemplar como inexistente. Así que, tras la «racionalización» moderna se *oculta* la *magia*: el lugar conjura y suscita la «cosa» que lo ocupa. Volveremos sobre este punto al examinar el Mall de Washington y sus consecuencias.

LA ROZA DE LA DISCORDIA

En lugar de proceder a esos análisis, Heidegger nos propone una fenomenología del espacio *en cuanto* espacio, «sin referencia a los cuerpos» (p. 12 y s.). El resultado de su investigación, en apariencia banal, es a mi ver de enorme trascendencia. Pero quizá más por lo que *nos dicen* las palabras empleadas que por el uso que hace de ellas. Heidegger recurre a la etimología germánica de «espacio» y enuncia sencillamente: *Der Raum räumt*, «El espacio espacia» (p. 13), ofreciendo al punto –para paliar esta apariencia de vacua tautología– *una parte* de la definición de *räumen*: «rozar, hacer sitio libre (*roden, freimachen*), liberar un [ámbito] libre, abierto.» (*ibid.*). El término castellano «roza» (de donde el topónimo: Las Rozas) y el correspondiente alemán *das Roden* (presente p. e. en *Romrod*, un pueblo constituido gracias a la roza hecha por los romanos) tienen la misma raíz indoeuropea y el mismo significado: «hacer habitable un lugar talando árboles y drenando ciénagas»¹². En alemán, el término está íntimamente emparentado con *mbd. rieten*: «extirpar de raíz, aniquilar»¹³, una violenta actividad literalmente *contra naturam* que Heidegger deja pasar tranquilamente en silencio. A mayor abundamiento, el verbo castellano «rozar» viene del latín vulgar *ruptiare* («romper», «desgajar»: abrirse paso abruptamente). Dando la espalda a tan notorio origen, Heidegger escoge en cambio derivados «positivos» de la roza como *einräumen* y *aufräumen*.

El primero, que podríamos verter como «colocar», poner en su sitio algo, significa por extensión (y Heidegger enfatiza este sentido): «conceder, estar de acuerdo en algo». Como si dijéramos: crear el espacio común del diálogo, para que algo «haya lugar» (p. e., decimos: «entre nosotros no ha lugar la disputa»). Significativamente, también en castellano ha alcanzado «rozar» el sentido figurado de: «Tratarse o tener entre sí dos o más personas familiaridad y confianza»¹⁴. Así, en algunas ciudades de provincia se llama «roce» al acto de pasearse por la calle principal (y por metonimia, al lugar mismo), saludando a los conocidos. Pero también, y muy dialécticamente, se denomina «roce» a la fricción (normalmente leve) producida por algunas situaciones de la convivencia diaria («Ayer tuve un roce con Fulano», decimos). Dicho sea de paso, este sentido negativo de «roce» no se encuentra en el término alemán *einräumen*. Sí hallamos, en cambio, esta negatividad en el segundo término elegido por Heidegger: *aufräumen*, que en castellano podríamos traducir como «aviar, arreglar, despejar» (p. e., aviar una mesa para la comida); el término conlleva empero naturalmente el sentido negativamente activo de «hacer sitio», «desembarazarse de algo», «descombrar» y hasta, en el caso de una epi-

¹² G. DROSDOWSKI (dir.), *DUDEN Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim/Viena/Zurich, 1989, p. 1261.

Cfr. algunos significados del DRAE para «rozar»: «Limpiar las tierras de las matas y hierbas inútiles antes de labrarlas... 4. Raer o quitar una parte de la superficie de una cosa... 6. *Albari*. Abrir algún hueco o canal en un paramento.» (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 211994; II, 1815).

¹³ G. DROSDOWSKI *et al.*, *DUDEN Etymologie*, cit., p. 572.

¹⁴ *Diccionario...* (acepción 9 *sub voce*; la última acepción recogida por el DRAE ilustra muy bien, por lo demás, el paso del roce entre personas a la conexión entre cosas: «11. Tener una cosa semejanza o conexión con otra»); *op.cit.*; II, 1815.

demia o de una catástrofe, el «diezarse de una población»¹⁵. En este respecto, inevitablemente viene dolorosamente al recuerdo un vergonzoso término bien actual: «limpieza étnica». Por contra, el único ejemplo aportado por Heidegger es positivo: «Cuando un hombre tiene una relación libre y jovial con el mundo, decimos que está *aufgeräumt* [algo así como: «está limpio, tiene su vida en orden», F.D.]»¹⁶.

EL HOMBRE COMO ESTAR-EN-EL-MUNDO

Como se puede apreciar, el propio Heidegger ha hecho una buena *roza* en su análisis fenomenológico del «espaciar» o *räumen*, *limpiando* el término no sólo de todas sus connotaciones negativas y violentas¹⁷, sino también de su carácter *comunitario*, convivencial y, por ende, político. Como buen *filósofo*, él habla del Hombre en general, sin edad, condición ni sexo. Y sin embargo, también como buen filósofo, nos ofrece una meditación sobre la relación humana con el espacio (y no, como Max Scheler, sobre «el puesto del hombre en el cosmos») de gran relevancia para la problemática del arte público y el espacio político. El hombre, dice, no está en el espacio como lo están las sillas o los planetas, ni tampoco «proyecta» espacio puro en cuanto forma *a priori* de la sensibilidad, como pensaba Kant. El hombre existe en el espacio *al dar lugar al espacio*, y en cuanto que «ya de siempre ha dado lugar (*eingeräumt*) al espacio»¹⁸. En esta indicación late algo importante, que Heidegger no parece tener para nada en cuenta: si leemos «ya de siempre» (*immer schon*) como una expresión referida a la *historia*, y no como un *a priori* ontológico, se infiere que todo «dar lugar», toda «concesión» de sitios y puestos *tiene lugar* en base a la exclusión, destrucción y, al cabo, *roza* (tala y quema) de terrenos ya ocupados (por la naturaleza salvaje o por otros hombres). Hacerse sitio, abrir camino, dejar paso son acciones que implican el desembarazarse de lo ajeno y hostil para la vida de un individuo o de un grupo humano. No hay ni ha habido jamás un espacio «abierto» de antemano, sino que lo han abierto la espada y la llama, el hacha y el arado. Y el arte *consagra* esa violencia primigenia. En el mundo judío, baste recordar las bíblicas exultaciones «poéticas» ante el aplastamiento del enemigo por parte de Yavé, en favor de la «concesión» al Pueblo Elegido de la Tierra Prometida, para que esta promesa «tenga lugar» en un espacio—Canaá— «ya de siempre» ocupado por otros; o en el arte cristiano, recuér-

¹⁵ DUDEN *Universalwörterbuch*, cit., p. 161.

¹⁶ *Bemerkungen*, p. 15.

¹⁷ Más que una excepción, encontramos una concesión a esta negatividad en el escrito de 1969, cuando Heidegger describe el «espaciar» como una «liberación de lugares, en los cuales se tornan los destinos del hombre que habita en la gracia de la patria (*Heimat*) o en la desgracia de la apatridia, o incluso en la indiferencia respecto a ambas situaciones». (*Die Kunst und der Raum*, p. 9). Heidegger no mienta otros casos, bien notorios: la invasión de una «patria» por fuerzas extranjeras, la «limpieza» de elementos o grupos «indeseables» dentro de la patria común, o la «liberación» de un país por las fuerzas vencedoras en una guerra civil (sin ir más lejos, en la nuestra). En todos estos casos, desde luego, el vencedor «espacia» o «hace sitio», a costa de los vencidos. Los nazis llamaban a esta exigencia «de ocupar un espacio: *einen Lebensraum fordern*, «reivindicar un espacio vital».

¹⁸ *Bemerkungen*, p. 13.

dense sin más las representaciones de San Miguel Arcángel abatiendo a los ángeles malos, o de la Virgen aplastando a la serpiente con su calcañar. El Cielo lo es sólo cuando «ha lugar» el Infierno. La Mujer es Virgen sólo cuando pone bajo sus pies al Animal ctónico, al símbolo fálico por excelencia, en lugar de ceder a su tentación. En este sentido, el arte ha sido de siempre más sincero y brutal que las «serenas» especulaciones heideggerianas.

Capítulo 2

La técnica como productora de mundo

LA «COLABORACIÓN» PRIMIGENIA

¿Qué hemos aprendido con y contra el lenguaje tan magistralmente empleado por Heidegger? En primer lugar, cabe observar que esta «colaboración» y hasta «copertenencia» del espacio en cuanto donación de modos posibles para la vida (*räumen*: «espaciar») y del hombre en cuanto ser que otorga lugares (*einräumen*: «conceder, dar lugar»), implica la caída de la distinción de «sentido común» entre Mundo y Hombre o, si queremos, entre «mundo exterior» y «mente» (o «mundo interior»: el pensamiento). El hombre no está en el mundo con su cuerpo, ni tampoco éste es el pequeño «mundo» (el revestimiento exterior) de su «alma». El hombre pro-duce (*bringt hervor*: «pone ahí delante algo desde algo») mundo en el viejo sentido del término griego *kósmos*: ordenación, estructuración, armonía de caminos entrecruzados, apertura de vanos y vacíos (una de las acepciones de «roza» es justamente la creación de vías de agua para el drenaje de ciénagas y para la irrigación de los campos). Y a la vez, e indisolublemente, la tierra pro-pone, hostile o propicia, lo denso y lo sutil (para abrirse paso), lo oscuro y lo claro (para los ojos), lo dúctil y lo duro (para la mano y la boca); en suma: los «materiales» que, una vez abiertos, separados y hábilmente entreverados y entrecruzados, serán identificados como «cosas» según su forma, *colocando* las cosas en su sitio dentro de un entramado de medidas. En este sentido, el término castellano «colocación» apunta muy bien a esta copertenencia de hombre y tierra para la producción de mundo. No sólo están las cosas «colocadas», en el sentido de que guardan relación de lejanía, proximidad o contigüidad unas con otras –todas ellas referidas al «ahí» (*Da*) del existente humano–, sino sobre todo en cuanto que sus lugares respectivos surgen de una «colaboración» primigenia entre la *iniciativa extática* del ser-hombre (consistente en estar siempre «ahí afuera», arrojado al mundo) y la *opacidad estática* del ser-tierra (un ser siempre «vuelto hacia dentro», ensimismado). Hombre y tierra sólo existen, sólo se dan como *maneras* (una bella metáfora cristalizada, que recuerda la función primordial de la mano). No existe ni ha existido jamás algo así como Hombre sin más, o Tierra como «materia prima». Ya el término mismo

«materia» (proceda de «madera» o de «madre») implica que se trata del extremo de una relación interactiva, y no de algo existente de suyo. Pues incluso cuando decimos que la materia es ajena al hombre o independiente de éste, estamos apuntando a una incitación para la acción de apropiación o de rechazo, de acogida o de huida.

Siguiendo esta línea de razonamiento, podríamos extraer la consecuencia de que la mentada colaboración de hombre y tierra es anterior a ambos, y que no es otra cosa que el espacio mismo. Lo primero es correcto; lo segundo, no (contra lo que parece sugerir Heidegger). Contra la costumbre de pensar toda relación como la conjunción de dos o más «cosas» independientes, hemos ya insinuado que la «colaboración» o «copertenencia» es previa: ella es la que produce o saca a la luz dos aspectos de lo Mismo: el hombre por un lado, la tierra por otro. La apertura, el corte o *vaciado* es anterior a lo abierto y a lo cerrado, al vacío o a lo lleno. Pero la colaboración para la «colocación» de cosas (lo térreo cerrado y voluminoso) en el espacio (lo abierto como vías) no puede ser el espacio mismo. El espacio, en cuanto colección de vacíos que cortan, marcan y demarcan llenos, creando así «comarcas» (*Gegende*), es una abstracción (aunque dicha siempre de una señalada manera): el producto primero de la producción primera.

PRIMACÍA DE LA TÉCNICA

Esta «pro-ducción», esta «co-laboración» que deja ver, como *relata*, algo así como Hombre y Tierra en el Mundo, no es sin más el arte, sino la Técnica: la primera Diferencia. Que aquí, *ab initio*, la Diferencia es anterior a toda Identidad. La cortadura, anterior a lo cortado. De nuevo, la mejor manera de acercarnos a mi interpretación de la Técnica sin caer en prejuicios «tecnológicos» nos la ofrece el origen de la palabra: la voz griega *téchne*, la cual remite a su vez a una encrucijada dialéctica, una suerte de X, en cuya intersección se da la colocación de cosas en lugares.

SABER HACER ALGO

En ese sustantivo se cruzan en efecto los significados de dos verbos al parecer antitéticos: *teúcho* y *tyncháno*. El primero quiere decir: «construir, preparar, ocasionar»; en suma, hacer que algo venga a ser (como en Sófocles: *Tí se teúxo*; «¿Qué voy a hacer de ti?»)¹. Esta significativa conjunción de «hacer» y de «ser» apunta ya a la Técnica como un indisoluble «saber-hacer», un «entendérselas» con lo que una «cosa» *da de sí* en cuanto lugar de acción humana. Y este «buen entendimiento» implica a su vez la caída de una distinción ontológica que se arrastra, terca, desde Aristóteles, a saber: la división de las cosas en «naturales» y «artificiales», como si pudiera haber por un lado algo identificable y existente con inde-

¹ C. ALEXANDRE, *Dictionnaire Grec-Français*, París, Hachette, 1878, p. 1418.

pendencia de la actividad técnica, y por otro artefactos astutamente contruidos por el hombre y dirigidos violentamente contra las «intenciones» de la naturaleza y sus «leyes». Ahora bien, ello no quiere decir que sólo existan entonces productos artificiales, es decir, fabricados arbitrariamente y de acuerdo a razón (recuérdese la definición kantiana de *Kunst*). Si cae la distinción, caen con ella los derechos de ambas partes.

Lo que ocurre es que tendemos a considerar como «natural» el entorno con el que una generación se encuentra ya de antemano como «marco» de su acción (para el moderno, nada más natural que un paisaje, con sus campos labrados, el bosque, el río y la montaña: productos todos ellos de una formación sociotécnica ya dominada por la máquina). Vemos en cambio como «artificial» al entramado formal que articula (condensa y separa) ese entorno, centrándolo y dotándolo de sentido: un entramado que, llegado su tiempo, pasará a servir de «base natural» para una nueva *información técnica*. La *determinación*, aquello que califica o cuantifica a las cosas, señalando sus límites, es vista como algo «artificial» o humano; lo *determinable*, lo que existe sólo en función de esos límites, es tenido en cambio por «natural» o material (material... para el trabajo). Como se ve por esta *imposición* de determinaciones, por este «sujetar» a las cosas dentro de sus medidas, lo que llamamos «artificial» se yergue siempre, dominador, sobre las ruinas de mundos técnicos periclitados (recuérdese la «roza» como un violento «hacer sitio»). Así, «artificio» y «naturaleza» no son sino los extremos –variables en función según los estratos– de una historia: la historia de ese «abrir espacios» que es la Técnica.

DEJAR QUE ALGO SEA HECHO

Con todo, el sentido del segundo verbo presente en el término *téchne*, a saber: *tyncháno*, nos ayudará a liberarnos de toda exaltación «humanista», de toda creencia idealista en el *imperium* del hombre sobre las cosas. *Tyncháno* (de donde viene también *tyché*: «azar») significa: «existir o hallarse [algo en un lugar] por azar; tener algo lugar fortuitamente, encontrarse algo a la mano o de paso»². Y por extensión: obtener lo que uno desea, tener éxito en algo. El *tecmítes* es pues aquel que confía en que a su «saber hacer» corresponderá un «permitir hacer» que en absoluto es pasivo, ya que de su índole o disposición depende que la «cosa-lugar» se logre: que algo exista, que «haya *lugar*», depende de que ello «haga al caso». Como se aprecia, la Técnica cuenta la historia de múltiples *encuentros* entre la iniciativa y el caso. En ellos se van forjando Hombre y Tierra, o mejor: los hombres y las tierras. Ese encuentro que pone a la vez *a la contra* esos respectos, separándolos al producirlos, es la Técnica. Ella es *antropógena* y *fisiogónica*, al mismo tiempo. El espacio es así, literalmente, un producto *técnico* (¡no «artificial» ni «natural»!). Dicho sea de paso: dado que ese «al mismo tiempo», que esa colaboración simultánea no se logra sino raras veces, ya sea por «indisposición» de *lo que hace al caso* o por falta de preparación e iniciativa de *quien hace caso*, o sea,

² *Op. cit.*, p. 1452.

del técnico «buen entendedor», se producen constantemente disfunciones, separaciones y dilataciones entre el «espaciar», el «dar lugar» y el «despejar»: el conjunto abstracto de esas tensiones y lapsos es llamado *tiempo*. El tiempo es así un sub-producto, una *segregación* del espacio (en el sentido ya señalado de *räumen*), al igual que éste es producto de la Técnica.

Realmente, nuestra querrela –aparentemente filológica– con los dos opúsculos heideggerianos nos ha llevado muy lejos. Ante todo, en lugar de proferir la frase casi mística: «El espacio espacia», parece conveniente decir ahora que es la Técnica, en cuanto co-laboración de hombre y tierra, la que produce espacio y lo saca a la luz en cada caso de manera distinta, sin que ese «caso» se halle nunca con seguridad a la mano del hombre. Precisamente este factor azaroso, este desequilibrio existente en la «colaboración» engendra el tiempo. Y los modos y maneras de conjuntarse espacio y tiempo en un grupo humano expresan, según el caso, la historia del mismo y, reuniendo los casos, la Historia de la Técnica, siendo pues la Técnica un plural movimiento documentable, no una cosa o una entidad metafísica.

TÉCNICA Y POLÍTICA

Tras este apretado resumen, es preciso recordar al punto que nuestra investigación sobre el espacio estaba presidida por un análisis de la *roza* y sus derivados: el «dar lugar» y el «despejar caminos, colocando». Toda esta constelación está signada por dos características fundamentales a las que Heidegger no atiende: 1) la estrategia técnica para conectar históricamente encuentros azarosos es siempre colectiva, comunitaria; 2) esa estrategia está teñida, necesariamente y por principio, de violencia y exclusión. Ahora bien, toda comunidad que se arroga interiormente –esto es, mediante decretos o leyes de obligado cumplimiento– la administración de la violencia es una comunidad *política*. La Técnica, como hemos visto, es la colaboración –siempre discorde y en desequilibrio– entre el hombre (no sólo *viator*; sino instaurador de vías, de vanos y vacíos) y la tierra (en cuanto cierre profundo y retráctil de todo camino). Según esto, la Técnica no es ni ha sido nunca un mero «habérselas» con la Naturaleza (más bien es ella, la Técnica, la que engendra eso que llamamos «Naturaleza»: *a parte ante*, fondo de provisión –lo determinable, en relación con las necesidades abiertas por el hombre–; *a parte post*, cúmulo de desechos –lo indisponible, en relación con la cerrazón de la tierra–). Desde su inicio –y para nosotros, hombres, ese inicio es *el Inicio*–, la Técnica se ha configurado como un ejercicio de poder y dominación sobre un territorio por parte de un grupo que, sólo por tener *conciencia* de esa actividad y reflexionar sobre ella³,

³ Como ya señalé en mi *Filosofía de la técnica de la naturaleza* (Madrid, Tecnos, 1986), es plausible defender que la actividad técnica es *social*, sí, pero no exclusivamente humana. Toda modificación del ambiente para adaptarlo a las necesidades de un grupo (animal o incluso vegetal) puede ser considerada como técnica. Baste pensar en las hormigas, en los castores y desde luego en los primates. Ahora bien, sólo el hombre parece ser consciente de esa modificación y, por ende, capaz de registrarla y «archivarla» mediante signos (fundamentalmente, el lenguaje). Sólo en el hombre se torna esa actividad en un «saber-hacer». De este modo, la técnica puede no solamente ser aprendida y transmitida (eso ya lo hacen muy bien los orangutanes de Sumatra, cuando enseñan a sus crías a lavar pata-

merece ser considerado como humano. Ahora bien, esa *jurisdicción*⁴ que abre lugares y coloca a las cosas en su sitio⁵ implica necesariamente la concentración y la distribución reglada de la violencia, no sobre la tierra⁶, sino sobre los habitantes del territorio (*ad intra*) y sobre pueblos extranjeros (*ad extra*), poseedores de las materias primas necesarias para el avance técnico del grupo o que, a la inversa, codician las materias –y las técnicas– de que éste dispone.

Esta sencilla reflexión se halla totalmente ausente de las especulaciones de Heidegger. Contra éstas, hay que decir que la actividad técnica no se limita a abrir caminos (por ejemplo, de la aldea a los campos de labrantío, de éstos al bosque cercano), sino que ante todo los fortifica y *delimita*, encerrando el territorio así dominado en una membrana interactiva (de comercio, y también de defensa y ataque: la frontera). Como en otros puntos ya considerados, mientras que Heidegger ve certeramente esta característica del espacio, le pasa por entero desapercibida su función eminentemente *política*. «A diferencia de *tópos* –dice–, *chôra* mienta al espacio en cuanto que éste puede acoger (*déchesthai*) y abarcar, contener (*periéchein*) tales lugares. Por eso es la *chôra* un *dektikón* y un *periéchon*»⁷. El filósofo no para mientes en que la *chôra* («país, territorio») acoge lugares sólo porque éstos son considerados por el grupo dominante como sometidos a su *ditto e imperium*, y en que si forma un *periéchon* (literalmente, un «continente» que traza una demarcación circundante), ello se debe a que quien posee (*periéchei*, también) ese territorio bien delimitado se siente fuerte y seguro en él: superior pues al posible adversario (otro de los usos del verbo *periéchein*). Y más: todo filósofo que se precie recuerda la *chôra* del *Timeo* platónico, esa «matriz» de todo lo existente, agitada como un mar en movimiento informe y *sometida* violentamente al buen «saber-hacer» del Demiurgo (en griego: «maestro de obras»), el cual hace de ese caos un mundo al *plasmear* en él seguras medidas geométricas: perfecta proyección cósmica de la articulación viaria –y consiguiente asignación de lugares– que

tas en el río), sino sobre todo ampliada y modificada (¡modificación de la modificación!), hasta el punto de que una formación sociotécnica acabe siendo considerada como base «natural» de otra más compleja, que funciona como forma «artificial» de la primera. Así, sólo en el hombre la Técnica se configura como Historia.

⁴ No en vano significa esta palabra, a la vez, «poder para la ejecución y aplicación de leyes» y «término de un lugar o provincia». Cfr. **DRAE**. *sub voce*. cit.: II. 1215.

⁵ O mejor: que hace «literalmente» cosas al nombrarlas y colocarlas como depósito fiable y estable de su actividad objetivada.

⁶ Aunque sea un decir poético –y algo bárbaro–, el afirmar que el hacha «hiere» al árbol o que el arado «rasga» las entrañas de la tierra no es una mera prosopopeya. Un viejo mito cuenta que el primer leñador que fue a talar los árboles del bosque acabó por cercenar sus genitales. En esa mutilación ve la sociedad campesina, agropecuaria, un castigo de la divinidad o, mejor, un mecanismo de compensación por el ultraje inferido a la Madre Tierra. En cambio, nosotros vemos en ese mito la queja de una formación sociotécnica marginada (la de los cazadores y recolectores, que viven del bosque), pero todavía fuerte al enquistarse sacramentalmente en una casta (la de los sacerdotes druidas, p. e.), tendente a defender no solamente sus viejos privilegios (que ellos arrebataron a su vez a los chamanes), sino también –tan inconsciente como *ecológicamente*– a mantener en lo posible el equilibrio entre estratos (si la roza acaba inconsideradamente con toda la madera del bosque, la construcción de las casas de la aldea se verá amenazada, lo cual implicará, bien la necesidad de expediciones guerreras para obtenerla de los pueblos vecinos –cfr. el episodio de los cedros en *Gilgamesh*–, o bien un «salto-técnico: p. e., la técnica de la fusión y forja de metales para levantar casas de piedra cortada en sillares, lo cual a su vez conllevará la «deificación» de la montaña, etc.).

⁷ *Bemerkungen*, p. 10.

una *pólis* establece sobre su territorio. Si el espacio es producto de la Técnica, ello se debe a que ésta es, ya de siempre, eminentemente *política*.

EL ESPACIO POLÍTICO GRIEGO

Ahora bien, ¿podemos conectar el espacio político griego, y la *téchne* que lo conjunta y articula, con nuestro propio espacio, y más: con eso que llamamos hoy «arte *público*»? ¿Quién dudaría de ello, habida cuenta de las espléndidas ruinas que ese mundo nos legó, la mayoría de ellas encuadradas en lo que hoy llamaríamos «espacios públicos», como la Stoa, la Acrópolis o, en su expansión romana, el Foro o las Termas? ¿Y qué decir por otra parte del renacimiento de la estatuaría clásica en los albores de la modernidad, o de la imitación neoclásica en edificios religiosos, oficiales o financieros, prolongada casi hasta nuestros días? Yo, sin embargo, dudo de esa conexión. Bien pueden estar estas obras modernas revestidas de la forma clásica. Pero su espíritu es radicalmente diverso. De ahí que todo intento de acercarse a ellas mediante consideraciones provenientes del mundo griego se halle a mi ver abocado al fracaso.

Cuando un sofista se pone a contar un mito

Intentaré ilustrar esta tesis mediante la interpretación filosófica de un viejo mito, puesto por Platón en labios de Protágoras, en el diálogo homónimo; en el origen, habría sido un titán atolondrado (Epimeteo) el encargado de distribuir funciones y órganos a los animales, hasta agotar todos sus dones en los brutos, privados de *lógos*; no quedando pues dones para otorgar al hombre, tuvo que ser su inteligente y furtivo hermano Prometeo el que robara en favor de los inermes mortales las técnicas de Atenea y de Hefesto (el arte del fuego). Pero dado que esas técnicas eran poseídas de manera desigual y conllevaban así violencia y dispersión de las primeras comunidades, cuenta Protágoras que Hermes —de parte de Zeus— obsequió luego a los humanos por igual justicia y pudor (*aidós*): «a fin de que armonías (*kósmoi*) y vínculos de amistad (*desmoî philías*) rigiesen las ciudades» (*Prot.* 322c). Esta participación igualitaria de las dos virtudes de la *téchne politiké* supone la instauración —expresada en lenguaje mítico— de la democracia ateniense. Zeus ordena en efecto a Hermes «que todos participen de ellas; porque si participan de ellas sólo unos pocos, como ocurre con las demás artes, jamás habrá ciudades (*póleis*). Además, establecerás en mi nombre esta ley: Que todo aquel que sea incapaz de participar del pudor y de la justicia sea eliminado, como una peste, de la ciudad». (*Prot.* 322d)⁸. Estas divinas palabras parecen desde luego contradecir mi desconfianza respecto a la «exportación» de lo griego a nuestra esfera artística y política. Y sin embargo, basta parar mientes en que aquí es el Dios (y el Dios supremo) quien distribuye igualitariamente la justicia (y el pudor o respeto hacia lo divino!) y quien

⁸ Sigo la excelente traducción de J. Velarde (*Protágoras*, ed. bilingüe, Oviedo, Pentalfa, 1980, p. 127).

establece el doble límite de integración y de exclusión, para percatarnos de la lejanía de ese mundo, admirable sin duda; pero que ya no es el nuestro.

Ajuste de cuentas con el mito

En el relato de Protágoras, la evolución natural, histórica, debe ser leída en orden inverso desde una perspectiva axiológica y ontológica. Con términos post-modernos, diríamos que Protágoras nos ofrece un metarrelato de justificación de la violencia y la dominación, de arriba a abajo. Al inicio, los animales dominaban a los hombres, indefensos por naturaleza. O mejor: lo que el mito nos dice es que el hombre está *en* la naturaleza pero no participa de ninguno de los privilegios de otros seres, por lo que parece destinado a sucumbir. Una acción sacrilega y literalmente titánica (el robo de las artes de Atenea y del fuego de Hefesto) hace sin embargo que se invierta violentamente este esquema: *algunos* hombres (los *technitai*), armados con artes divinas —las cuales, por tanto, no les pertenecen de suyo—, logran ahora dominar a la naturaleza. Mas siendo las artes y sus poseedores distintos entre sí, resulta imposible la *synagogé*, la convivencia en comunidad. Por eso, y para evitar tan lamentable situación, Hermes, el dios del *commercium* y de la comunicación, compensa en nombre de Zeus (literalmente, en nombre de Dios) tanto la desigualdad natural como el desorden introducido por las técnicas, distribuyendo de manera igualitaria las virtudes olímpicas de la justicia y el pudor. De esta manera se instituyen la armonía (o sea, literalmente se forma un mundo: *kósmos*) y los vínculos de amistad entre los hombres. Si bien se mira, ya tenemos aquí dos de las virtudes proclamadas posteriormente por los revolucionarios franceses: la igualdad y la fraternidad.

Sólo falta aquí la libertad. Esto no es sólo la constatación de un hecho, sino la imposición de un destino. Según el mito, el hombre es una suerte de endeble y pasivo muñeco: a pesar de todos los dones a él otorgados, por su raíz natural sigue estando sometido *individualmente* a la ciega necesidad, a la *anánke*: está irremisiblemente condenado al sufrimiento y la muerte. Por la donación titánica, *algunos* hombres —los «técnicos»— logran dominar por un tiempo la necesidad natural, interiorizada en el ser humano como *necesidades*. En fin, por la donación olímpica, a *todos* los hombres —en cuanto «ciudadanos»— les está permitido convivir en paz, estableciendo reglas de subordinación entre las distintas artes —presididas por la *téchnē politikē*— y posibilitando así el comercio y la *oikonomía*: la distribución justa de rangos, funciones y bienes. ¡Pero el hombre mismo no ha hecho nada para merecer esto: ni la desgracia individual de su natural mortalidad, ni la gracia particular de sus habilidades técnicas, ni en fin la gracia general de su participación en los asuntos políticos!

Dibujando un doble cono

El hombre griego se halla por así decir clavado en la intersección de tres campos de fuerza: la atracción de la tierra, que como un cono invertido dirige grave

e inexorablemente a cada punto-individuo de la superficie hacia su negro centro de muerte; la repulsión parabólica de la técnica (un titán –hijo de la Tierra– sube al Olimpo, para descender luego con su furtivo don hacia puntos privilegiados de la periferia: los técnicos); y la ley del cielo, distribuida justamente desde un elevado punto ortogonal sobre la superficie ordenada, «cómica» de la *pólis*, circundada por el *periéchon* técnico, formando así un círculo bien delimitado.

La figura que estos ámbitos constituyen es la de un *doble cono*, o más coloquialmente la de una peonza, con sus ápices superior (Zeus) e inferior (*Anánke*), su periferia técnica marcando el ecuador y la superficie o cara circular de éste (presidida por la justicia, regidora de la *pólis*). El interior del cono superior se halla en tensión ascendente, gracias a la virtud del «pudor» (*aidós*), a saber: el respeto y temor sacral hacia el eterno recinto (*Aídios*) de los Olímpicos, mientras que el interior del cono inferior –descendente como un laberinto en espiral– suscita análogo, terrible respeto para con el Hades: la negrura invisible (*Aidés*). Bien se ve que en este espacio no hay cabida para la libertad, para la autonomía individual. El *nómos* supremo es otorgado por Zeus. El término griego más cercano a «libre» es *eleútheros*: el «bien nacido», aquel a quien ha cabido en suerte pertenecer a una estirpe (*génos*) poseedora de tierras. En cambio, el *technítes* es normalmente un esclavo, aunque hay grados: desde el *bánausios* –el «mecánico» que dobla su cuerpo en la forja del herrero o en el horno– al *demiourgós*, el maestro de obras. Ahora bien, las palabras de Zeus antes citadas (a saber: el destierro para quienes no cumplan la ley) dejan entrever –para nosotros– el terror del *polités* y de sus gobernantes hacia el «técnico» (no en vano, dotado de artes gracias a un titán rebelado contra el mismísimo Zeus)⁹. Pero la verdad es que el *technítes* se halla ya en la periferia, y por ello –cual membrana interactiva– en contacto también con el exterior salvaje. Él es quien introduce en la ciudad madera y piedra, cobre y hierro: materiales tomados y «domados» del bosque y la montaña. Sin esa periferia sería imposible la vida interior de la *pólis*. Pero a su través se introduce también en ella lo extraño y lo hostil.

El arte: un eje que da lugar

En este espacio político, ¿no hay lugar para el arte? Nosotros admiramos, y con razón, las grandes obras de arte griegas. Y sin embargo, ni siquiera existe una palabra en griego para denominar esa actividad. Lo que nosotros llamamos «artista» no tiene lugar en ese mundo. Conocida es la anécdota, transmitida por Plutarco: todos admiran el Partenón, pero nadie quisiera ser Fidias (ni él mismo quisiera serlo). ¿Acaso sería el artista griego un «técnico» de mayor rango, al servicio directo del Poder o, como diríamos hoy, dedicado a la reproducción ideológica y no a la producción de bienes? Ciertamente, el artista puede ser también eso. Pero no es sólo eso (tal lugar correspondería más bien al *hístor*, al cronista de la historia de la Ciudad). Preguntémosnos, más bien: ¿quién ha narrado ese mito?, ¿quién

⁹ Hoy seguramente tendríamos que precavernos del peligro opuesto, es decir, de la *tecnocracia*, que, enseñoreada del espacio político, decide de antemano de lo que conviene al ciudadano y al pueblo, cuya «soberanía» existe solamente sobre el papel: sobre el papel de la Constitución.

dibujado el doble cono del espacio griego, y no desde fuera, sino mediante el trazado de su *generatriz*, de su eje vertical de rotación? Esa figura, casi evanescente a fuer de cuidar del Todo, es el *poietés*, el configurador del *kósmos*, de la ordenada armonía (por cierto: *ars* y armonía tienen la misma raíz, presente también en el griego *aro*: «juntar, adaptar, ensamblar»). Es él quien hace hablar a Zeus dictando la ley inapelable; él quien esculpe a Atenea y la entroniza en su templo; él, también, el que escucha temeroso la voz ronca de Némesis y Anánke. La *poíesis* suprema, plasmada en el arte griego y ante todo en su poesía trágica, no está –considerada ontológica y no socialmente– al servicio de los dioses ni al de los gobernantes; tampoco es portavoz de los ciudadanos ni canta la extrañeza de la tierra. Ese arte forma el lado vertical de un triángulo en rotación, cuya hipotenusa barre y recorre todas las artes y oficios –dándoles nombre y rango, «colocándolas» en el espacio político–, mientras que el lado de la base (a cargo del *sophistés* o del filósofo) recoge las aspiraciones de los ciudadanos. Por eso no tiene sentido hablar aquí de arte *público*, entendido en su contraposición con el arte privado. Tales categorías *horizontales* (lo que está en la calle o en la plaza, frente a lo que está dentro de los edificios) no existen en el mundo clásico. La relación social es vertical: sólo cuando los hombres libres obedecen el *nómos* de Zeus –sin dejar por ello de honrar a las divinidades subterráneas– tienen por naturaleza el derecho de dominar al esclavo (el extranjero o el *technítes* apátrida).

Estas breves consideraciones «geometrizar» son válidas, empero, para un tiempo y un lugar bien definidos. Por ello, estimo que no pueden ir más allá de las sugerencias e impulsos que nos estimulen a pensar nuestra época. En cambio, querer juzgar a ésta en nombre de las augustas palabras liminares de nuestra civilización sería anacrónico y hasta obsoleto. Heidegger nos promete al inicio de su discurso de 1964 desentrañar la esencia de la *Plastik* actual, situándola correctamente como vimos en el ámbito de la planificación del espacio, de su integración con el urbanismo y de su relación con el paisaje industrial. Pero su querencia hacia lo griego lo lleva al final a dar mayor relieve al arte –entendido a la griega, como *poíesis*– que a la historia (siguiendo la *Poética* de Aristóteles), así como a contraponerlo abruptamente a la «ciencia natural y la cibernética», las cuales se dispondrían ahora a configurar «la nueva religión». ¿De veras es ésta una «palabra que da qué pensar en nuestra época»?¹⁰

Yo al menos no lo creo. Y por ello propongo que levantemos el vuelo y dejemos de picotear en los nidos de tan ilustre predecesor. Al igual que Heidegger se aprestaba a pensar el espacio sin referencia a los cuerpos, podemos intentar pensar a continuación el arte público y el espacio político sin referencia a Heidegger. A grandes rasgos, los espacios políticos configurados por la Historia de la Técnica (interpretada ésta *ontotecnológicamente*)¹¹, y siguiendo el símil geométrico, pueden ser representados figurativamente así: el cuadrado romano, el triedro medieval, la esfera moderna y, en fin, el entero achatamiento y desdoblamiento de ésta en la «banda de Moebius» de la postmodernidad. Consecuentemente, variará también el sentido y disposición del arte, en cuanto eje de estas figuras.

¹⁰ *Bemerkungen*, p. 16.

¹¹ Véase mi *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Barcelona, Serbal, 1995.

LA ROMA *QUADRATA* Y EL SOL PÚBLICO¹²

Imaginémonos el mundo romano anterior al Imperio como un cuadrado. Si trazamos en él dos ejes, a la manera del *cardo* y el *decumanus* de la *urbs*, los cuadrantes superiores estarán entonces constituidos respectivamente por la clase alta de los patricios y caballeros, representados normalmente por el *Senatus* y por el pueblo (*Populus*). En los inferiores, el cuadrante de la izquierda está formado por el vulgo: rural (*rusticus*) o urbano (*plebs*), y el de la derecha por los siervos y esclavos. En su configuración volumétrica, este cuadrado tornado en cubo representa por así decir los esfuerzos de «rectificación» aquí, en la tierra dominada *manu militari*, de la semiesférica bóveda celeste, impedida de caer sobre aquélla por un transparente encerramiento mural –las cuatro aristas superiores del cubo, centradas por los puntos cardinales– curvada en la altura mediante –si se nos permite el símil arquitectónico– «pechinas». Un orden estable de la tierra respecto al cual reconoce sin embargo el romano la existencia de «bordes» indómitos, los «segmentos circulares» exteriores al cuadrado: el cerco en que acechan los bárbaros.

Hay que apresurarse a decir que tal espacio cuadrado no ha de ser considerado desde una perspectiva legal y jurídica, sino en base más bien a la ocupación real del espacio *político*. Es sabido en efecto que, tras los Gracos, en la república romana todos los *cives* forman parte del *populus*, de manera que no habría en ella sino ciudadanos romanos con derecho a voto, por un lado, y por otro siervos o extranjeros (desde bárbaros a ciudadanos de pueblos asociados, teniendo los griegos un estatuto privilegiado a este respecto). Sin embargo, la propia enseña famosa *S.P.Q.R.* (*Senatus Populusque Romanus*) muestra ya que, aun perteneciendo al mismo ámbito, existe una clara distinción entre patricios y *equites* de una parte (cuyos miembros no sólo tienen derecho a elegir, sino que son elegibles para gobernar Roma) y el resto del pueblo, de otra (la elección de dos tribunos de la «plebe»), lograda tras la revuelta de los Gracos, constituye una concesión que será pronto astutamente controlada por la clase patricia: Mario y Julio César eran del «partido popular», a pesar de ser patricios). También es cierto que, desde el punto de vista de la ley, teóricamente igual para todos (*dura lex, sed lex*), no existe distinción alguna entre *populus* y *plebs*. Pero sí la hay desde luego en el respecto de la decisión política, de la capacidad económica y del modo –aquí, relevante– de habitar y ocupar el espacio. El manto unitario del *populus* recubre así un sistema rígido de división, casi diríamos, en castas. Y la diferencia idiomática entre *populus* y *plebs* –subsistente también hoy–, o sea, entre un supuesto «Pueblo» (idealizado como si constituyera en su conjunto la *civitas*)¹³ y el «populacho» (en su nivel más bajo, el *proletarius*)¹⁴ deja ver a las claras la difícil conexión entre los dos ámbi-

¹² He de hacer constar que las conversaciones sostenidas con Juan Barja sobre el espacio político romano han sido decisivas para la redacción de este apartado.

¹³ Todavía en el siglo XX demócratas sociales o liberales, fascistas y comunistas seguían poniendo los ojos en blanco al hablar del Pueblo: en los regímenes democráticos, cuando se acercan las elecciones; en los otros, con ocasión de discursos y arengas multitudinarios. Por ejemplo, es un buen ejercicio de iniciación a la retórica contar las veces que se habla del «Pueblo» en los telefilmes americanos de tribunales y abogados.

¹⁴ En efecto, aquí cabe hablar ya literalmente de *proletariado*, puesto que el estrato ínfimo de la clase baja romana apenas cuenta con otro bien que su propia prole. Así, Aulo Gelio utiliza el término

tos políticos separados por nuestro simbólico *decumanus* —también espacial y urbanísticamente diferenciados: no es lo mismo vivir en un *domus* que en *insulae*—, sólo precariamente conjuntados por una explotación económica sustentada ora en la fuerza ora en la distribución graciosa de diversiones (*panem et circenses*).

Este espacio político está atravesado por dos ejes artísticos. El *cardo* ascendente erige grandes monumentos a la gloria de la *urbs*, remedando la conjunción del orden celeste y el terrestre mediante la cúpula y la rotonda, el arquitebe y las columnas: pequeños ejes que separan esos dos órdenes y dejan abierto entre ellos un vacío para que en él se desarrolle la vida oficial, restringiendo las funciones y suplantando así la amplia vastedad, a cielo abierto, del ágora griega (eso que tanto le gusta a Heidegger, y que llama *das Freie* y *das Offene*: lo libre y lo abierto). La estatua —casi una columna exenta tallada— se alza sobre un pedestal: una representación de la dominación de la tierra, convertida ahora en un macizo paralelepípedo rectangular, sobre cuya superficie pueden leerse el nombre y las hazañas del dios, el héroe o el *dictator*. Pero quizá el monumento más ilustrativo de este eje vertical superior sea el *arco de triunfo*: una sección de bóveda sostenida por dos pilares, como indicando la voluntad de expansión de la república. Por esa puerta exenta entran los ejércitos victoriosos, que reúnen ahora en sí las funciones del *technites* (introducir en la ciudad lo extraño, transformado en materias primas necesarias para el sostenimiento de la urbe) y del *phylax*, el guardián griego, ahora volcado agresivamente al exterior. La parte descendente del eje vertical corresponde en cambio a ese arte (no inferior en calidad al arquitectónico y monumental, pero sí en su función de estructuración del espacio político) que excava en ruedos, semicírculos y elipses las laderas de los montes o levanta falsos laberintos de piedra (el Coliseo, con sus dédalos subterráneos, como recuerdo y remedo del cono inferior griego); en esos teatros, anfiteatros y circos recibe la plebe los ideales del ámbito superior (mediante la representación de tragedias), ve su propia imagen reflejada en la comedia (cuyos autores no son desde luego de calidad inferior a los «trágicos»: compárese a Plauto o Terencio con Séneca), o es indirecta y pasivamente aleccionada mediante espectáculos groseros o sangrientos (*circenses*) —organizados siempre «desde arriba»— de lo que le ocurriría si osara levantarse contra el orden establecido, esto es, si fuera desterrada (en prolongación de la vieja condena de Zeus) y se convirtiera así en pueblo bárbaro, extranjero, reintroducido después violentamente en lo más hondo de la sociedad para dar su vida en honor de los gobernantes y para diversión de una plebe que se siente inquietantemente cercana a la barbarie y separada de ella sólo por el eje vertical del *cardo*: por tener, en fin, el rango de *cives romanus*.

El eje horizontal, por su parte, separa nítidamente el ámbito de quienes tienen no sólo derecho a voz y voto, sino que abrigan cierta esperanza fundada de desempeñar cargos públicos (o de estar ligados a los gobernantes, como las mujeres y los hijos de éstos), y el de quienes conforman la base material, el *instrumentum vocale* del que habla Varrón. Propio de este eje es la red viaria, que dis-

proletarius para designar a quienes no contribuían a la república más que con sus hijos para la guerra. Cfr. Raimundo DE MIGUEL y el marqués de MORENTE, *Nuevo Diccionario Latino-Español Etimológico*, *sub voce*, Leipzig, Brockhaus, 1867, p. 750.

tingue *ad intra* las distintas clases dentro de la ciudad (conformada por los ejes cuya imagen hemos tomado para simbolizar el espacio político romano: el *cardo* y el *decumanus*) y se expande *ad extra* para conectar la urbe con las ciudades y pueblos anexionados. A lo largo de ese eje (que se extenderá luego hasta el *limes* del Imperio) discurren las distintas manifestaciones del arte *popular*, que sube desde el fecundo hondón de la plebe y el siervo para servir como signo de distinción de la clase alta. Ese arte se disemina en objetos suntuarios, confección de tejidos, fabricación de vasijas, preparación en serie –en verdaderos talleres– de cuerpos estereotipados de estatuas (mientras que el esculpido de la cabeza corresponde en cambio al arte «superior»), etc. Un paseo por el Museo de Mérida o por el *Römisch-Germanisches Museum* de Colonia puede dar cuenta cabal de ese tipo de «arte» (que por lo demás, sólo en algunos casos, por la finura de alguna de sus piezas o simplemente por su rareza puede ser separado –según *nuestra* consideración– de la artesanía y elevado al rango de arte).

Dejando a un lado a este arte popular, horizontal, ¿cabría denominar al arte superior, vertical, como arte *público*? Si se me permite un juego de palabras –quizá algo deshonesto– yo preferiría denominar a ese arte como arte *púbico*, en lugar de público. En efecto, en los cuadrantes superiores, el eje vertical separa tajantemente el ámbito del *pubes* y el del *populus*, ideológicamente confundidos ambos por la fusión de dos términos fonéticamente muy cercanos, pero de orígenes bien diversos. *Pubes* es el varón que, pasada la pubertad y por tanto con incipiente vello en la barbilla (igualmente: *pubes*), recibe la toga viril y, con ella, la capacidad de hacer oír su palabra¹⁵ y de desempeñar por consiguiente cargos públicos –civiles o militares–, saliendo así de la *infantia*. Este cuadrante (cuyo ápice es el senado) domina desde luego al del *populus*, cuyo nombre usurpa (en virtud de que, por las razones ideológicas antes apuntadas, constituye teóricamente una sola clase social): el adjetivo «público» se deriva en efecto de *populicus*, lo concerniente al pueblo. Pero la persistencia de consideraciones aristocratizantes bajo el ropaje «democrático» se aprecia ya en el origen mismo del término *Populus*, con el que se le llena la boca al romano. Y sin embargo, está estrechamente emparentado con la voz griega *hoi pólloi*: «los muchos», la muchedumbre (al igual que *plebe* con *pléthos*: la gente común). Este uso ha llegado hasta hoy. Cuando utilizamos el término como un sustantivo aislado, parece revestido de un aura sacral (¡Oh, el Pueblo!), al igual que en algunas formas adjetivas (sin ir más lejos: el Partido Popular). Pero basta que lo pon-

¹⁵ Todavía en la lengua alemana se guarda esta idea. *Mündigkeit*, el estado de varón adulto, remite a *Mund*: boca (alrededor de la cual crece el vello, el *pubes*). El niño, el adolescente, la mujer y el no europeo no son simplemente los que no pueden hablar (como en el latín *infans*, de donde procede nuestro término «infante»), sino aquellos que no tienen *derecho* a hacerlo; es decir, que su palabra no es decisiva ni ejecutiva. Ténganse estas consideraciones bien presentes cuando se lean esos famosos pasajes de Kant definiendo la Ilustración como: «la salida del hombre de su estado no-adulto (*Unmündigkeit*), del que él mismo es culpable. No ser adulto es la incapacidad de servirse del propio entendimiento sin la guía de otro.» (*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, Ak. VIII, 35). Ese «otro» es en cambio el *Vormund*: literalmente, el «portavoz», sea como cabeza de familia, como tutor o como amo. Por las palabras kantianas se sobreentiende que hay una *Unmündigkeit* irreparable, y de la que uno/a no es culpable: justamente, la de los grupos arriba señalados. El niño y el adolescente podrán salir con el tiempo de ese estado. Los demás, no. Se ve que la Ilustración es cosa de hombres (o sea, de varones adultos y blancos).

gamos en genitivo añadiéndole el verdadero y vergonzantemente escondido sujeto para que aparezca el sentido peyorativo («la gente del pueblo», la masa popular). Además, al pueblo pertenecen no sólo artesanos y comerciantes, sino también los niños y las mujeres¹⁶. De ahí que no sea tan descaminado llamar al descomunal arte romano, hecho para amedrentar y aleccionar: arte *púbico*, ya que es la presencia del vello¹⁷ y la diferencia sexual lo que sirve allí de símbolo separador y distintivo.

Y ahora podemos entender también la razón de la predilección romana por la planta cuadrada, alzada en cubo y coronada por un «casquete polar»: la bóveda, para los edificios civiles, mientras que los ámbitos en que se desarrollan espectáculos públicos adoptan formas circulares o elípticas (los anfiteatros, el *Colosseo*), y en cambio, en fin, el Panteón es de planta circular, coronada por una bóveda agujereada en el cenit (el *oculus*). Mientras que en el primer caso —el cuadrado— se pone de relieve el ideal *antropomórfico* vitruviano (ejemplificado también por la estatua sobre pedestal, que centra un espacio): el *homo mensura* en cuanto *cives romanus*, en cambio en el Coliseo, en los circos o incluso en los estadios de carreras (cerrados en sus extremos por dos semicírculos) sale «geométricamente» a la luz la verdad de la composición jerárquica del *populus*. En efecto, al igual que en las órbitas planetarias el segundo foco es un simple punto geométrico, un centro imaginario, así en Roma no existe sino un «sol»: el configurado por patricios (y en menor medida, por los caballeros), pero proyectado ideológicamente sobre un foco imaginario (el *populus*), como si existieran dos poderes, de acuerdo al ya citado emblema dual: *Senatus Populusque Romanus*. Por último, el Panteón señala el orden celeste idealmente proyectado sobre la tierra. Aquí, todos los dioses configuran —en pie de igualdad, diríamos— un círculo, mientras que el *oculus* —por donde entra la luz que ilumina el recinto— representa a la abstracta e inaccesible *divinidad* que permite ver el orden, pero que se escapa ella misma a toda ordenación: el «ojo» del *fatum* estoico. Como se ve, los romanos aprendieron bien la lección griega de que «abrirse camino», «hacer espacio» y «colocar» eran acciones que implicaban no sólo ordenación «cósmica», sino también dominio y exclusión.

¹⁶ Aun pertenecientes obviamente al mundo griego, las consideraciones de Aristóteles sobre el derecho de ciudadanía siguen siendo en buena medida transferibles a la *urbs* romana. Véase al respecto la *Política* III, 5, donde el Filósofo, aun reconociendo que hay ciudadanos que no participan de las magistraturas, como algunos *banaisous* («operarios»), éstos no deben ser considerados como un *alethós polítes* («un ciudadano de verdad»), ya que, aun no siendo metecos, extranjeros, ni esclavos, desempeñan la misma función que ellos. Y añade, con toda franqueza: «La verdad es que no debemos considerar ciudadanos a todos aquellos sin los cuales no podría existir la ciudad, ya que ni siquiera los niños son ciudadanos en el mismo sentido que los hombres... En los tiempos antiguos y en algunos lugares, los obreros eran esclavos o extranjeros, y por eso también hoy lo son la mayoría. La ciudad más perfecta no hará ciudadano al obrero; y en el caso de que lo considere ciudadano (como lo hizo Roma, F.D.), la virtud del ciudadano antes explicada no habrá de decirse de todos, ni siquiera de los libres solamente, sino de los que están exentos de los trabajos necesarios.» (1278a2-11). Huelga todo comentario, salvo el de decir que Aristóteles era también un *extranjero* en Atenas (como se sabe, era macedonio), de manera que nunca pudo adquirir allí directamente una propiedad.

¹⁷ Es significativo que *pubes* se haya convertido en las lenguas modernas en «pubis», y que lo que significaba el vello en torno a la boca haya descendido literalmente hasta la acepción de «vello púbico», como si el derecho moderno al habla pública —y por tanto a la decisión y al poder ejecutivo— por parte de la mujer (hoy se habla también de los derechos de los niños) haya hecho que *pubes* acabe denotando eso que los antiguos llamaban *partes pudendas*, de la misma manera que el *aidós* o «pudor» se refugia modernamente en los órganos de la generación, cercanos a la tierra, expulsados de la esfera de lo divino y, por ende, del poder.

EL FUROR TRIÁDICO DE LA EDAD MEDIA

La pirámide (representación panóptica de la tierra como montaña ahuecada sólo en su entraña) y el obelisco (petrificación de un rayo de luz) constituyen los símbolos del *Imperio*: del egipcio al romano, del napoleónico (obelisco de la actual Plaza de la Concordia, en París) al norteamericano (monumento a Washington, en la ciudad homónima). Perfecto orden geométrico, estabilidad, permanencia y tensión ascendente hacia el vértice (el *Imperator*) son sus rasgos.

También la Edad Media puede ser emplazada bajo el signo de la pirámide, transido como está ese período de nostalgia hacia el perdido Imperio Romano y movido por los sucesivos intentos de renacimiento imperial a través de la imponente ficción del Sacro Imperio Romano-Germánico (desde Carlomagno a Federico II y a nuestro César Carlos). Y sin embargo, como si la época hubiera leído *avant la lettre* a Hegel o, menos fantasiosamente, hubiese estado impulsada por el símbolo supremo de la Cristiandad, el Dios uno y *trino*, la Edad Media se configura en todos sus órdenes como un *triedro*, quizá en una suerte de desconfianza hacia la estabilidad y solidez de la tierra en que se asienta. Incluso los adversarios se configuran en tríadas: en el exterior, los infieles musulmanes (árabes y turcos) al Sur y al Sureste, los idólatras bárbaros al Norte (normandos y vikingos), los escitas y mongoles al Este. No hay Oeste o, más exactamente, la Cristiandad misma se configura como el Occidente (Land's End en Inglaterra, Finisterre en España). En el interior, ordenados según su capacidad de integración en el pueblo, tenemos por un lado a la *vagaudia* y a los *goliardos* (que atacan el orden establecido sólo hasta lograr introducirse ventajosamente en él), por otro a los judíos, y en fin a los herejes.

Los tres lados de la técnica medieval

El esquema resulta especialmente plausible en el centro de la era: el siglo XIII, en el que las tensiones entre el *fundo* y el *burgo* comienzan a decantarse claramente en favor de la ciudad¹⁸. Los lados de la base del triedro, allí donde el sistema se conecta con la tierra, configuran el triángulo técnico: medio *rural*, concentración *urbana*, y *comercio* terrestre y marítimo. También son tres las grandes innovaciones técnicas de la agricultura: 1) la *charrue* o arado compuesto tirado por bueyes, que permite trabajar las pesadas y grasas tierras del norte; 2) el molino (de agua o de viento) y la prensa, que trituran los productos agrícolas que constituyen la base del consumo masivo: trigo, cebada (para la preparación de cerveza), aceite y vino; y 3) el sistema de entibación, que permite tanto la utilización de la principal fuente de energía del período, las corrientes fluviales, así

¹⁸ Para todos estos puntos puede leerse con provecho la clara y documentada exposición de Jacques LE GOFF, *La Baja Edad Media*, (*Historia Universal*, vol. 11), Madrid, Siglo XXI, 1975 (la obra está traducida de la edición alemana de 1965, cuyo título –inverso al español– es desde luego más correcto para designar esta gran época que el seguido en la historiografía española: *Das Hochmittelalter*. Los historiadores españoles dividen las épocas medievales según la cronología, y por eso el siglo X está situado más «alto» que el XIII; los alemanes, según la importancia de los logros artísticos, sociales y políticos).

represadas, como –en la minería– la extracción tanto de los minerales necesarios para la fabricación de instrumentos (hierro, cobre, zinc) como del conservador natural que posibilita la exportación de alimentos a lugares lejanos: la sal. Por su parte, la ciudad (progresivamente emancipada del poder feudal, convirtiéndose en *burgo*) se organiza en torno a dos grandes ejes: 1) la construcción (con el sistema biela-manivela como factor principal, seguido por la invención del «gato» y de la sierra hidráulica), y 2) la producción textil en masa, gracias al molino de batán, al telar horizontal a pedales y al torno de hilar (resultados revolucionarios de esta manufactura textil serán la fabricación de papel y de tejidos de seda). En fin, el comercio, conexión móvil entre el campo y la ciudad, se configura en tres rubros: 1) el *transporte*, en virtud primero de una gigantesca red viaria por toda Europa (el mayor factor de unidad de la Cristiandad), se ve incrementado enseguida por el auge de la navegación marítima, gracias a la brújula, el timón de codaste y los portulanos (baste pensar en la *Liga Hanseática*); 2) las *ferias*, que estimulan el monocultivo en el campo y la división técnica del trabajo (los *gremios*) en la ciudad; y 3) la creación de técnicas comerciales y *financieras*, seguidas por la consolidación jurídica de los contratos, en torno a grandes compañías (la *commenda*, para el comercio marítimo, y la *societas terrae*, o simplemente *compagnia*, para el terrestre).

Una construcción social de tres pisos

Socialmente considerado, el triedro tiene tres planos o «pisos». La vieja división procedente de las postrimerías del Imperio (*oratores, bellatores, laboratores*) va perdiendo su sentido en favor de la constitución de una sociedad laica, formada por: a) la *nobleza*, b) una *clase media* cada vez más fuerte, y c) los *siervos*. La primera (la «gentileza») está constituida por reyes, duques y condes, teniendo a la base un nivel (los barones), muy cercano ya al inmediatamente inferior (los gentilhombres o hidalgos de la «clase media»). Es en esta membrana flexible donde se irá produciendo lentamente la integración (sin fusión plena) entre la jerarquía pública –urbana– y la feudal –militar y de sangre–. El segundo estrato: la clase *franca* o libre, constituirá la base fecunda de la que surgirán las primeras manifestaciones de un arte verdaderamente *público*: un arte que nace de la libertad (primero política, y luego religiosa) de los ciudadanos o *burgueses*. El estrato está a su vez dividido en dos niveles: los gentilhombres (hidalgos en España, la *gentry* en Inglaterra) y, según la pregnante denominación francesa, los *hommes de posté*, los súbditos libres con «posibles» (*franche posté*: «poder libre»), dedicados al comercio y la artesanía. En fin, el «piso bajo» está constituido por el campesinado: los *siervos de la gleba*.

Por lo demás, la paulatina conversión de los aristócratas en cortesanos, y la consiguiente consolidación del poder público (judicialmente regido por tribunales, reales o urbanos) a expensas del poder señorial, llevarán a la creación de una sociedad urbana, igualmente estratificada en tres niveles: 1) el *patriciado*, formado por prósperos *mercatores*, por consejeros y servidores del príncipe (*ministeriales*: el germen de la futura administración pública) y por *teratenientes* afincados

dos en la ciudad; 2) las *corporationes* (gremios divididos según las artes y oficios), y 3) el *pueblo bajo* (fr.: *populace, la canaille*), formado por campesinos emigrados a la ciudad y por la fusión en una sola masa de los cuadrantes inferiores de la *Roma quadrata*: la *plebs* y el *servus*. De nuevo, será la clase «media» de las corporaciones la que, al conjuntar la jerarquía profesional y la política, alcance la libertad suficiente para configurar un sólido zócalo del que surgirán tanto los grandes artistas del final de la Edad Media (en prolongación y refinamiento de los talleres artesanales) como un *público* entendido que adquirirá obras de arte para afirmar suntuariamente su poder y libertad. Por consiguiente, aquí este arte *privado* nace del gran arte público medieval, al contrario de lo que sucederá en nuestra época.

La tensión ascendente del triedro

Hasta ahora nos hemos movido en planos horizontales, aunque jerárquicamente estructurados en el relativamente rígido espacio político medieval. Ya insinuamos antes que la Iglesia va perdiendo su primitivo carácter de estamento (dentro del esquema rural: clérigos, señores feudales y campesinos) hasta limitar –no sin lucha– su función al poder *espiritual* de ordenación moral y religiosa de la entera sociedad. Así, a la Iglesia le corresponden, en nuestra «geometría política», las tres aristas del triedro: 1) la «monarquía» pontificia, estructurada *teocráticamente* como una corte (con cardenales, obispos y sacerdotes, trasunto de la función desempeñada por duques, condes y barones) y que se resistirá a perder su poder *temporal*, terrenal¹⁹; 2) las *órdenes mendicantes* (fundamentalmente, menores o franciscanos y predicadores o dominicos), que cumplen en el ámbito del saber y la enseñanza función análoga a las *corporationes* burguesas; y 3) la agitada y peligrosa masa de *espirituales* (radicales procedentes en su mayoría de las filas franciscanas), *beatos* y *místicos*: una infección «vírica» del cuerpo social que alienta las rebeliones campesinas y los movimientos milenaristas en el «populacho».

La Catedral: divina casa del arte público

El eje de este triedro está constituido por la eclosión de un arte que, por vez primera, merece ser considerado *por nosotros* como *arte público*²⁰. En efecto, cumple las tres condiciones que Heidegger adelantara para la *Plastik* (y en general, el arte) de nuestra época, y que yo he hecho extensivas a todo arte público: 1) la relación con el *paisaje técnico* (la Catedral no es sólo el resultado de la conjugación de las innovaciones técnicas antes señaladas, sino sobre todo el «taller» y hasta

¹⁹ De hecho, los Estados Pontificios, aunque muy debilitados –y hasta desbaratados por un tiempo por Napoleón–, mantendrán su independencia política hasta hace poco más de cien años; y todavía existe –como último resto de su dignidad perdida– el minúsculo Estado Vaticano, amurallado como un quiste dentro de la capital de Italia.

²⁰ Un carácter que, como veremos, en puridad sólo volverá a convenir a nuestra época finisecular, a partir de los años sesenta. Ésta es una más de las manifestaciones que han llevado a muchos intelectuales (recuérdese, por lo pronto, a Umberto Eco) a calificar nuestro tiempo de «nueva Edad Media».

el «modelo» de producción de otras construcciones y funciones públicas, de la colegiata y la universidad a la fábrica manufacturera); 2) la *integración* de la escultura *en la arquitectura y en el urbanismo* (piénsese en la distribución jerárquica –y geográfica– de la ciudad medieval: el Castillo, la Plaza del mercado y de las ferias, y la Catedral), y 3) la *planificación* del espacio. Obviamente, el centro de ese eje (que corta el plano de la «clase media», burguesa) es la Catedral. Sus extremos respectivos son, en el vértice, la gran poesía trovadoresca y cósmico-religiosa, ejemplificada en los *Minnesängery* en la *Divina Comedia*; y en la base, la poesía burlesca y popular, como en los *Carmina Burana* o en el *Libro de buen amor*.

La Catedral es seguramente la más lograda obra de arte público que haya existido nunca, si por tal entendemos una perfecta integración simbólica del espacio político. Ciertamente está consagrada por lo común al Señor o a la Virgen María, pero ha surgido del pueblo, o mejor, *hace* y mancomuna pueblo al reunir dentro



1. Catedral de Chartres, interior.

de ella fácticamente a los tres estratos sociales (nobleza, burguesía y plebe) y al conjugar a éstos con las tres aristas religiosas²¹. En la Catedral se condensa la evolución de ese arte que «nosotros» vemos ir tendiendo secretamente hacia lo «público», articulando lo exterior y lo interior. Vamos así de la cerrada pirámide²² al templo griego, que preside desde la altura la exterioridad de la *pólis*, articulándola jerárquicamente²³; del templo, a la *basílica*, el *arco del triunfo* y las *termas* romanas, construcciones correspondientes a los órdenes sociales: político y judicial, militar y popular. Pero la Catedral no sólo reúne por vez primera todos esos órdenes arquitectónicos, sino que también y ante todo configura simbólicamente —urbe/orbe en miniatura: microcosmos— la conjunción de los ámbitos celeste²⁴, natural²⁵ y político²⁶.

La Catedral, cuya planta traza una cruz, está por ello orientada hacia los cuatro puntos cardinales (o más bien: ella es la que orienta, en cuanto punto de referencia), otorgándoles valor simbólico. Así, en Notre-Dame de Chartres, el modelo perfecto de todas las catedrales góticas, los tres ábsides que protegen y guardan del exterior el altar apuntan al este, el inicio de la luz y de la vida, mientras que el pórtico (transfiguración del arco de triunfo romano) de la fachada principal²⁷, occidental (flanqueada por dos torres-campanario, como huecos obeliscos sonoros),

²¹ Incluso en el estadio más bajo. No se olvide que muchos movimientos milenaristas surgieron al calor de las catedrales, y que delante de su fachada principal se representaban obras de teatro (no sólo *autos*, como el de los *Reyes Magos*, sino también profanas y bufas), para el solaz del pueblo bajo, continuando así la función del anfiteatro y el circo romanos.

²² Que oculta para siempre de los ojos profanos la «vida-muerte» del soberano «deificado». Piénsese también en el obelisco, una «pirámide» estilizada y maciza, o en el primitivo *daídalon* griego, estatua con «alma» de madera o piedra, revestida de brillante metal que refleja el mundo, pero que a la vez impide la contemplación del interior.

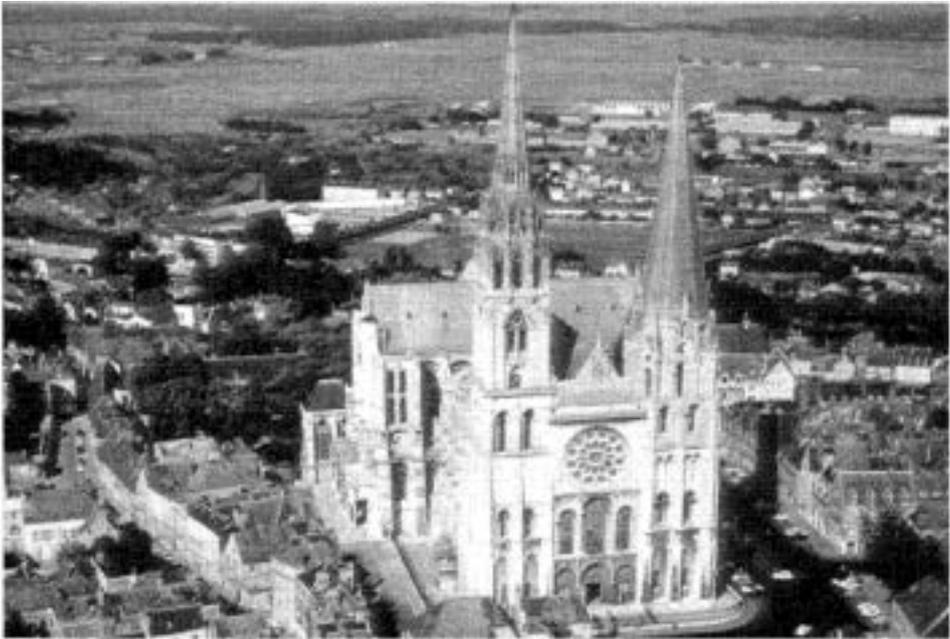
²³ Aquí, la *cella* que guarda la estatua del «dios» es inaccesible, salvo en las grandes festividades; pero el peristilo y las gradas invitan ya a contornear la nave.

²⁴ Es como si las bóvedas de la Catedral prolongaran longitudinalmente el *Panteón* de Roma, convirtiéndolo así la semiesfera en una estructura tubular, trasunto del firmamento. El *oculus* cenital del Panteón se transforma en las rosetas de la fachada principal y del crucero, como indicando la subordinación de la luz del sol a la invisibilidad divina.

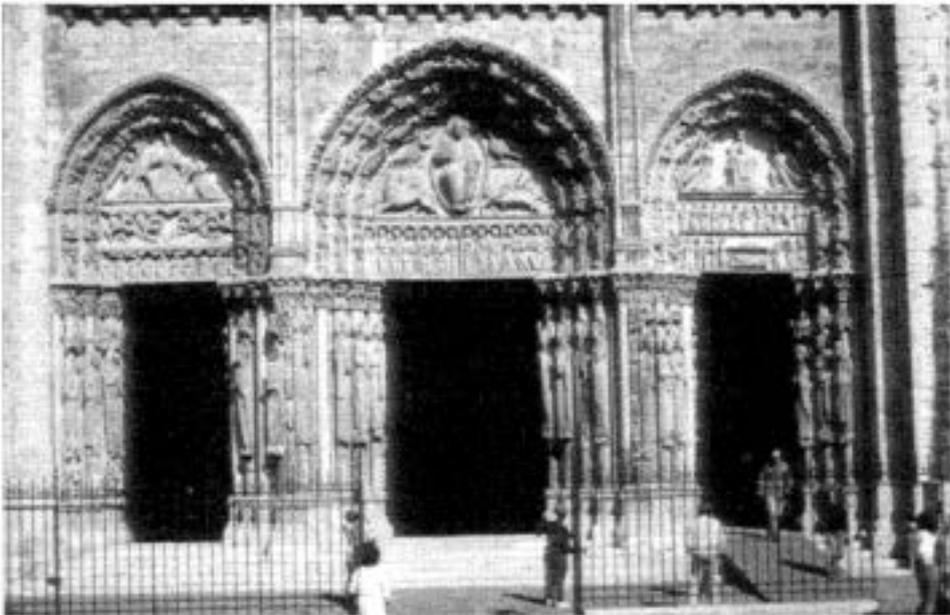
²⁵ Las columnas y pilastras remedan árboles del bosque cuyas copas se juntaran para formar la bóveda celeste. Y no sólo en el plano simbólico: fue necesario talar bosques enteros para proteger con vigas de madera las bóvedas, separándolas así de la techumbre, a dos aguas. Mientras tanto, abajo, el laberinto y el jeroglífico en el suelo de la nave, y la cripta bajo ésta, recuerdan el homenaje «debido a los poderes telúricos. En la cripta de la catedral de Chartres, por ejemplo, había un pozo profundo de aguas subterráneas, milagrosas, cuyo poder cubrió púdicamente la piedad de los fieles aduciendo que sus virtudes se debían a los mártires cristianos arrojados al pozo; de la misma manera, el laberinto trazado en el centro del suelo de esa catedral fue «cristianizado», significando ahora el arduo camino que el alma «debía seguir hasta alcanzar el cielo. Para este punto, y en general para las ulteriores consideraciones sobre la catedral de Chartres, véase el excelente estudio de Émile MÂLE, *Notre-Dame de Chartres*, París, Flammarion, 1994.

²⁶ La catedral gótica no sólo tiene tres naves (reflejo de nuevo de la obsesión triádica medieval), sino una clara distinción de niveles: el altar mayor, flanqueado por escaños para la jerarquía eclesiástica y política, la nave central, con reclinatorios y bancos en muchas ocasiones pagados por la incipiente burguesía, y las naves laterales y el transepto, para el movimiento admirativo del pueblo. No se olvide que la Catedral oficia también de cementerio, tanto en el interior (en el suelo, para las jerarquías eclesiásticas; en las paredes o en capillas adosadas, para la clase alta civil) como en el exterior (para el pueblo).

²⁷ Afortunadamente, el pórtico principal no fue afectado por el incendio que destruyó la catedral en 1194; reconstruida ésta en poco tiempo, se aprecia la diferencia de estilo entre aquél y los del crucero (más audaces, aunque seguramente menos armoniosos e impresionantes).



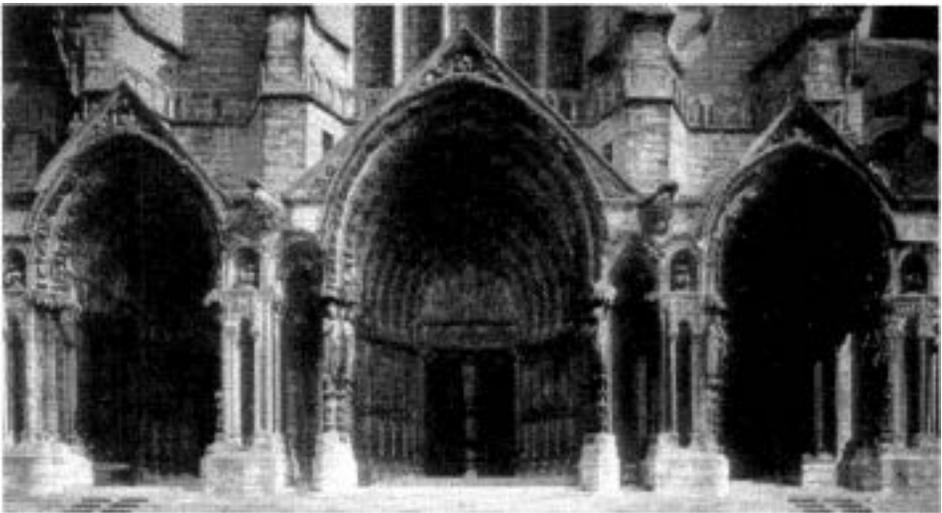
2. Catedral de Chartres, vista de conjunto.



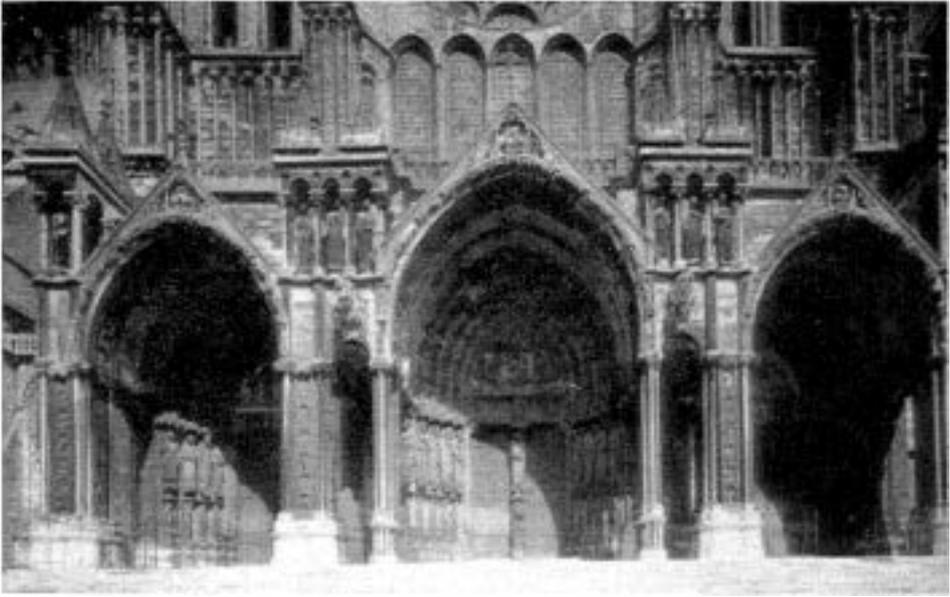
3. Catedral de Chartres, Pórtico Real.

está dividido en tres portales que reflejan, el de la derecha, la Encarnación; el de la izquierda, el fin de la vida terrestre de Jesús y su ascensión al cielo; el central (el famoso *Portail royal*) «narra» en fin la Segunda Venida, al ocaso de los tiempos, con el Cristo del Apocalipsis majestuosamente entronizado en la mística mandorla, rodeado de los cuatros animales simbólicos de los Evangelistas y de su corte de veinticuatro ancianos: los consejeros del Supremo Juez de la humanidad. El occidente es en efecto el lugar de la lucha entre fuerzas opuestas: el día y la noche, el nacimiento (descenso de Dios del cielo a la tierra) y la muerte (ascensión inversa). El portal central equilibra esa oposición, sólo para resaltar la tensión entre los dos orbes supremos: el divino y el mundano, que ahora toca a su fin. El pórtico septentrional del crucero corresponde por su parte al Antiguo Testamento. El norte representa la luz pálida y fría, la promesa aún no cumplida. De ahí que el portal central presente una tipología de patriarcas y profetas y esté flanqueado, a la izquierda, por una suerte de espejo de la moralidad, con las vírgenes prudentes y necias, las virtudes teologales y cardinales, las catorce bienaventuranzas y, en fin, el diálogo entre la vida activa y la vida contemplativa. A la derecha están representados el trabajo y las artes: mecánicas (pintura, agricultura, y metalurgia) y liberales (medicina, geometría, filosofía y música), como callado homenaje a las fuerzas técnicas que hicieron surgir la catedral. Por último, el pórtico meridional representa el Juicio Final, presidido por una representación heroica y de regusto clásico de un Cristo semidesnudo (como luego será presentado por Miguel Angel en el *Juicio* de la Capilla Sixtina). Este Juez inapelable está flanqueado a la derecha por los confesores de la fe y a la izquierda por los mártires. El sur simboliza la luz plena y sin sombras, la completa visibilidad: el instante supremo en el que nada queda oculto; en el mundo cristiano, la realización de la promesa de la Segunda Venida.

Como es evidente, la integración de la arquitectura y la escultura en una sola obra es aquí perfecta. Mas no sólo esto: la Catedral es la única obra de arte que



4. Catedral de Chartres, pórtico septentrional.



5. Catedral de Chartres, pórtico meridional.

puede arrogarse con todo derecho la cumplimentación del ideal wagneriano de la *Gesamtkunstwerk*: la «obra de arte total». Ella integra en efecto no solamente esas dos artes, sino también la pintura (vidrieras, frescos y tablas), la música (el órgano) y la poesía (ejemplificada en la lectura de la Epístola y del Evangelio, durante la misa). Y con esa integración, vertebra todo el espacio político. De ahí su rango supremo de arte público.

Pero además, la Catedral es pública no sólo por ese *symbolon* constructivo, ni porque a ella tenga acceso todo el pueblo, sino sobre todo porque el pueblo mismo la ha erigido. Apenas si los especialistas conocen los nombres de algunos de los escultores, maestros de obra o vidrieros que forjaron las catedrales. Y ello, en realidad, no importa nada. Su habilidad y su arte están fundidos en la obra total. Más aún: también el pueblo llano ha contribuido a la construcción. Cuando la primera catedral de Chartres se incendió, en 1194, gentes de toda la comarca, del campo y la ciudad se aprestaron a su restablecimiento, aportando granos y vino, acarreando piedras y construyendo andamios, mientras que la iglesia y los nobles sufragaban los gastos de la obra. La sociedad entera sentía que esa obra era *suya*²⁸, no la expresión de un Soberano inaccesible ni la genial expresión de un individuo.

²⁸ Con todo, no debería leerse esto como si se tratase de una vida «idílica», según se aprecia en las ensoñaciones de románticos como Novalis o Friedrich Schlegel. Esa misma «sociedad», tan jerarquizada, conocía profundas fisuras, a duras penas soportadas. De todas formas, justamente ese «sentimiento» de que la casa de Dios era «de todos» (por más que dentro de ella se agudizase la articulación del espacio social), y de que incluso el criminal podía hallar en ella refugio, servía de ideológico «mecanismo de compensación» de (lo que nosotros veríamos hoy como) la injusticia cotidiana.

Un arte que no es experimentado como arte

Y sin embargo, después de todo el reconocimiento anterior, preciso es confesar que la Catedral sólo es arte *para nosotros*, no para el pueblo que la erigió y se vio reflejada en ella. Si la denominamos con justicia arte público, debe enfatizarse ante todo el carácter *público* y dejar en la sombra su sentido artístico. Nada tiene que ver este juicio con la belleza de las obras de arte medievales (y además, la belleza nunca ha sido el factor distintivo ni decisivo del arte). Si belleza significa armonía, proporción y simetría, si belleza significa también –en el espectador– el sentimiento de perfecta conjugación entre la imaginación y el intelecto, y por ende la sensación de que el tiempo ha sido totalmente absorbido por el espacio en el momento de la contemplación, entonces pocas cosas hay tan bellas como la catedral, y especialmente la de Chartres. Con todo, y al igual que pasaba con la lengua griega, ni el latín ni las lenguas «nacionales» de la época tienen una palabra para distinguir de las demás técnicas eso que nosotros llamamos «arte». La razón es sencilla: el pueblo *crea* firmemente en el carácter verdadero y real de aquello que está contemplando, se hinca de rodillas ante la efigie de María o de San Nicolás, reza ante el altar, etc. A la iglesia se va (o se iba) a rezar, no a mirar. No existe aquí el menor distanciamiento *estético*: la Catedral sirve para el aleccionamiento dogmático y espiritual de un pueblo en su mayoría iletrado. Ese arte no se agota en sí mismo ni configura una parcela técnica aislada, sino que quiere ser un signo transparente, un vehículo de transmisión de la Buena Nueva. Al igual que las vidrieras, su función estriba en dejar pasar, en hacer que comparezca la Luz, que es la que confiere sentido al todo. Como si dijéramos: aquí, lo ente está todo él transido del Ser, lo tamiza y distribuye ordenadamente, porque la Luz pura, aquello que deja ver, es algo que a su vez no puede ser visto.

Ese arte no es visto todavía por el pueblo como una *ficción*, según empezará en cambio a ser comprendido el arte del Barroco (*alegoría*), ni reclama para sí una esfera propia y excluyente, tal como *l'art pour l'art* del simbolismo de fines del siglo XIX o de la reacción «elitista» del primer tercio del siglo XX. La Catedral dice *lo que es*: no lo que es ella misma (ella quisiera ser puro espejo), sino lo que es el universo y, dentro de él, la sociedad representada en esa magna obra; y, de soslayo, dice lo que era ya de siempre el Ser: *quod quid erat esse*, la purísima esencia de la realidad. Por eso, al igual que en el mito griego, el pueblo medieval recibe como un don divino aquello que, sin embargo, él mismo ha construido. Él, el pueblo, es el reflejo de un *ordo* inmutable. Si se adecua a él, vive en la Verdad. Pero ésa es una verdad recibida, no es su propia verdad, construida y ratificada por él.

La nueva clase ascendente bien puede sentirse libre, política y jurídicamente hablando. Pero ni ella ni los artistas que la representan se saben *individual y ontológicamente libres*. De ahí el anonimato. Los donantes no se hacen retratar en las tablas o esculpir su efigie solamente para resaltar su poderío y elevación sobre el pueblo –y menos para alcanzar una inmortalidad vicaria, artística–, sino también para salvar su alma, para adquirir méritos a la hora decisiva del Juicio. Pero en todo caso no lo hacen para la promoción del arte «puro». Si pudiéramos comunicarnos con artistas y donantes, no sabrían de qué estamos hablando cuando elogiamos la representación *artística*, o bien nos tacharían de idólatras por sumergirnos en la

pura contemplación *estética* de sus obras²⁹. Somos nosotros los que proyectamos esa idea y esa región ontológica sobre una conjunción perfecta de técnica y de religión. En fin, este soberbio ejemplo de arte *público* no está encaminado al placer ni a la diversión de los sentidos, sino a la Verdad, porque todavía lo sensible y lo intelectual no están separados como dos *res* irreconciliables. El universo de santo Tomás de Aquino, correlato abstracto del saber plasmado en la Catedral, es *toto caelo* distinto al del dualismo cartesiano. ¿Cómo podía ser de otra manera, si el mundo medieval cree firmemente que el Verbo se ha hecho carne?

LA IMPOSIBLE ESFERA DE ESFERAS DE LA EDAD MODERNA

Afirmar que en la Edad Moderna no existe realmente el arte público puede sonar al pronto como una extravagancia, un deseo de *épater le bourgeois*. ¿Acaso no es en esta época cuando nace lo que llamamos propiamente *el público*, como encarnación de un conjunto bien diferenciado de funciones en el que se reflejan los ideales y aspiraciones tanto de las clases altas como del pueblo llano, aunque en muchos casos atravesase la función del público (en correlato lúdico con la «función pública», a cargo del Estado) todas las capas sociales? ¿No es entonces cuando se va formando también la *opinión pública*, a través primero de la difusión del libro y de las representaciones teatrales, después –y decisivamente– de las publicaciones periódicas, y finalmente gracias al cinematógrafo y la radio?³⁰ Ciudades como París, Londres o Nueva York, ¿no están llenas acaso de monumentos públicos? Y sin embargo, si nos atenemos estrictamente a la función del arte como configuración del espacio político, por un lado, y a las tres condiciones señaladas por Heidegger que nosotros hemos tomado, modificándolas (relación con el paisaje industrial, integración de las artes y planificación del espacio), preciso es confesar que en esta era no ha existido un arte propiamente público. Desarrollaremos ahora este juicio negativo, haciéndolo algo más preciso.

Resumen del trayecto ●

Si miramos hacia atrás, hacia el recorrido que hemos seguido, cabe constatar una serie de privaciones paradójicas que han impedido la buscada conjunción entre arte público y espacio político. Para el mundo griego (y *a fortiori*, en los antiguos imperios), o sea, desde la perspectiva del habitante de ese mundo, no había en puri-

²⁹ Ello no quiere decir que ya en esta época se discutiese agriamente sobre el sentido de lo *pulchrum* como vía de acceso a lo divino o, al contrario, como desvío pernicioso: los *splendida vitia* que todavía admira ambiguamente Agustín en *De civitate Dei* son denostados por Bernardo de Claraval en su polémica frente a Sigerio. Pero, en todo caso, lo que no existía era la conciencia de la *autonomía* del arte en cuanto expresión estética: el arte podía estar al servicio de Dios o (ladinamente encubierto) al del diablo. Pero, en cuanto *ars* (o sea, diríamos hoy, en cuanto «técnica»), aparecía como medio para un fin (más alto, o perverso, según la querencia de cada uno respecto a este *lacrimorum vallis*): nunca como algo con sentido propio.

³⁰ Adelanto ya que, a mi ver, la televisión, el vídeo y el ordenador no pertenecen a la esfera moderna, sino a la «cinta de Moebius» postmoderna.

dad arte, aunque se establecieran claramente distinciones de rango: productos de consumo o uso cotidiano (*prágmata*), objetos suntuarios («señalizadores» de clase y condición: *agálmata*) y *poiémata* (obras político-religiosas, narrativas *sensu lato*, ya estuvieran esas «narraciones» monumentalmente fijadas en la piedra, escritas o confiadas a la difusión oral). Tampoco estaba estrictamente delimitado un ámbito público como contradistinto del privado: no existía una separación neta entre el *dómos* y el *agorá*; el *démos*, el pueblo, no extendía su estatuto privilegiado a todas las capas de la población (los esclavos no forman parte del *démos*, y las mujeres y forasteros tienen muy limitados derechos). En el cuadrado político romano han existido ciertamente espectáculos y monumentos destinados *al pueblo*, pero no arte público propiamente dicho, y menos arte *del pueblo* (si por «arte» entendemos, como venimos haciendo, la estructuración global –consciente o no– de todo el espacio político). En el triedro medieval hemos encontrado, por fin, una primera presentación de arte *del pueblo y para el pueblo*: pero ese pueblo no considera las obras que él mismo ha erigido como arte, sino como manifestación de lo sagrado.

*Que no basta la existencia del arte y del público
para que haya «arte público».*

Sólo ahora, en la esfera moderna, comienza a darse ese fenómeno estético por el cual los hombres son *conscientes* de la existencia del arte como una región de lo ente que utiliza ciertamente medios técnicos (se va a hablar incluso de «técnicas artísticas»: algo que para los períodos anteriores habría significado una redundancia sin sentido, como si algún obtuso dijera: *téchne techniké* o *ars artificialis*), pero que es bien distinta tanto del área barrida por lo que desde ahora pasa a ser mera «artesanía», como de la configurada también desde ahora por la producción maquinista de objetos en serie. De la misma manera, y por el lado subjetivo, se diferenciará a partir de ahora al *artista* tanto del «artesano» como del *magister de ingeniis* y del «mecánico» (antecesores del ingeniero y del técnico hodiernos), así como –en el respecto teórico– se hablará, según rango, del *homme de goût*, del *savant* y del *philosophe*. Por otro lado, todo el mundo sabe que sólo a partir de la Edad Moderna empieza a hablarse de ese extraño fenómeno *sustantivado* como «el público» y que, en consecuencia con la imagen propuesta de la esfera, está formado por la serie social de «coronas» circulares dibujadas por los «paralelos» (con sus trópicos y su ecuador) de la esfera política moderna; una serie que está a su vez organizada jerárquica, verticalmente por las bellas artes (también ellas secciones –o «gajos»– circulares delimitadas por los «meridianos» que forman el sistema de las artes, el cual tiene igualmente –en metáfora geopolítica– su «meridiano de Greenwich»: el teatro y, como rango superior de éste, la ópera). De modo que ya tenemos aquí *arte para la edificación, distracción o consumo del público*. Existen pues el arte y el público, pero no todavía arte *público*. Esos dos elementos configuran respectivamente la forma (vertical) y la materia (horizontal) del espacio político. Y al igual que sucede con los paralelos y meridianos, también las artes y los distintos tipos de público se intersecan areal o puntualmente en las obras de arte, no en vano denominadas «composiciones». Pero no sólo –según el significa-

do tradicional— porque las obras sean compuestas por el artista, el taller o el estudio de arquitectura, sino porque literalmente son *composiciones*, porque configuran —hablando en griego— un auténtico *synolós*, un constructo total simbólico en el que público y artistas se «entienden» y compenetran.

Ya tenemos aquí, pues, un arte *para* el público y hasta —tras el triunfo revolucionario de la burguesía— un arte *del* público, un arte que el público siente como propio, formando así un circuito de retroalimentación (*feed-back*) cada vez más estrecho e intenso, por censuradas que algunas manifestaciones artísticas estén (por ejemplo, festejos y concentraciones de masas, monumentos patrios y edificios civiles y religiosos son naturalmente *tolerados para todos los públicos*, pero sólo algunas representaciones teatrales y proyecciones cinematográficas lo son). Y sin embargo, si se considera plausible la propuesta de dibujar el espacio político moderno como una esfera, con sus paralelos y meridianos, se sigue «geométricamente» que esos conjuntos —el arte y el público— se cruzan, sí: pero justamente por esto es imposible que uno de ellos, signado por el sustantivo «arte», quede calificado por el otro, convertido gramaticalmente en el adjetivo «público». En suma, defiendiendo que no existe *arte público* en la Modernidad, y que sólo en los albores de la llamada «postmodernidad» llegaremos a encontrar un arte que verdaderamente puede ser calificado de «público». Sólo que es posible que ésta sea para el arte una victoria pírrica, dado que en nuestro horizonte finisecular se anuncia ya otra gran inversión: la eclosión de un *público artístico*. Si uno fuera seguidor de Marshall McLuhan, pensaría de forma harto optimista que, en la era incipiente, no sólo van a coexistir pacíficamente arte público y público artístico, sino que ambos factores acabarán por fundirse, intercambiando indistintamente sus funciones. Así como, en la clásica *conversio tota* de los trascendentales, *verum, bonum et pulchrum convertuntur inter se* por ser coextensivos, atributos de un mismo *Ens*, así en nuestro próximo «ahora» *ars et (iō) publicum convertuntur*, en cuanto atributos de una misma *Red comunicacional*. Se cumpliría así el sueño *místico* de la sociedad total, dotada de *conciencia colectiva*, expresable en términos hegelianos mediante una *proposición especulativa*, según la cual decir que «El arte es público» y que «El público es artístico» dará entonces *lo mismo*. Claro que —como insinuaremos al final— quizá esa integración reversible se esté empezando ciertamente a cumplir al menos en ciertos sectores de las llamadas «sociedades avanzadas o postindustriales», pero a costa de la degradación y vulgarización de nuestros dos factores: el arte, por quedar rebajado a *publicidad* por mor del consumo; y las distintas clases de público, por la confusión (más que integración), en caótica diseminación y amalgama, de la vida privada (la tan cantada *privacy*: pero «se canta lo que se pierde») y la pública (antes, la *Sittlichkeit* hegeliana; ahora, la *Öffentlichkeit* ensalzada por Habermas, un pensador al que se puede aplicar ese mismo verso-refrán de Antonio Machado).

De la bilocación moderna, o sea, del sujeto contemplador y habitante

Preguntémonos, para empezar: ¿por qué el espacio político moderno se configura como una *esfera*, o mejor, como una imposible esfera de esferas? Es obvio que una esfera, considerada de suyo, no tiene principio ni fin, ni alto ni bajo, ni

izquierda ni derecha. Sólo si alguien la contemplara desde dentro (como si ella fuera transparente), colocándose idealmente en su punto central y situándola en un esquema de referencia, podría establecer esas relaciones, centradas en su cuerpo y en su punto de vista. Para la defensa de la viabilidad de esta propuesta de imagen *geopolítica*, no es casual que la Edad Moderna haya comenzado con el descubrimiento de la redondez de la tierra y con su circunnavegación, proseguido con la proyección de Mercator del *mapa mundi*, avanzado hasta la representación geométrica idealizada de una esfera hueca sobre cuya superficie discurren, ordenadas, las líneas de los meridianos, los trópicos y el ecuador, y culminado en la estupenda visión de una fotografía del planeta tomada desde el espacio. Ahora estamos al tanto (*im Bilde*, dicen los alemanes) de lo que es verdaderamente la tierra, y de lo que son los demás astros: esferas más o menos regulares. Ahora tenemos una imagen (*Bild*) de la tierra, *como si* nosotros no perteneciéramos a ella y a la vez fuéramos su centro³¹: como si se tratara de un mero objeto de contemplación.

Breve análisis fenomenológico de la Modernidad

Esa conversión del mundo en imagen no es desde luego casual, si atendemos a la sugerencia de Heidegger³², según la cual la Edad Moderna estaría metafísicamente regida por cinco fenómenos esenciales: 1) la ciencia; 2) la técnica maquinista; 3) la colocación del arte en el campo visual de la estética; 4) la concepción de la ética y la política como cultura, y 5) la desdivinización³³. Sin embargo, y aunque sería fatua la pretensión de abandonar esos valiosos hilos conductores por mor de la «originalidad», voy a intentar analizarlos a mi modo, amalgamándolos y sin seguir estrictamente los pasos heideggerianos ni tampoco el orden por él propuesto. Entre otras razones, porque el filósofo parece haber olvidado, no sólo un fenómeno más, sino un factor esencial que pasa a través de esas cinco líneas de fuerza: el *capitalismo*.

La esfera de la ciencia y de la máquina

Adelantaré algunas nociones tecnocientíficas bien sabidas: 1) con Copérnico y Kepler se derrumba para siempre la concepción *geocéntrica* del universo y, con ella, las coordenadas político-religiosas de un «arriba» (el Cielo) y un «abajo» (el negro seno de la tierra, el Infierno cristiano) absolutos. La tierra es vista ahora como una bola relativamente enfriada en su corteza, habitada —o habitable— en su

³¹ ¿Pertenece un centro al cuerpo que él centra, o se trata más bien de un punto ideal y hasta de una incisión, de una honda herida que afecta al cuerpo entero? El término griego original: *kēntron*, significa justamente incisión, agujero, como el producido por un agujijón o por la púa del compás que, rotando sobre el otro extremo, traza una circunferencia.

³² Antes había propuesto que se intentara pensar el arte y el espacio sin referencia a Heidegger. Pero se ve que es bien difícil —y quizá desaconsejable— liberarse de los grandes *maîtres à penser*.

³³ Cfr. «La época de la imagen del mundo», en *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 68 y s.

entera superficie; como un astro que gira –un planeta más– en una órbita elíptica alrededor de un sol fijo. Ello significa por lo pronto que no hay espacios ni privilegiados ni malditos, no sólo en el eje vertical, sino tampoco a lo largo y ancho de la superficie. Y quien puede medir todos los lugares de una superficie puede ya aprestarse sin temor a ocupar la *terra incognita* (ya de antemano «localizada», colocada, gracias a la proyección cartográfica; literalmente, a la *planificación* del espacio): puede «abrirse camino» para llevar a la metrópoli (¡la Ciudad que es patrón de medida!) las materias primas que ésta necesita para su medro. Quien posee la *mens mensurans* de todo espacio posee también la habilidad para construir los medios e instrumentos que le permitan apoderarse de tierras despojadas ya de todo misterio. Heliocentrismo y colonialismo son dos caras del mismo fenómeno. Por otra parte, esa ocupación del espacio va acompañada por una revolución (en todos los sentidos del término) del tiempo. Pues quien puede calcular el desplazamiento orbital puede establecer también con precisión astronómica el tiempo, convertido en una sucesión uniforme de «puntos-ahora». Por consiguiente, el hombre moderno puede escapar de la servidumbre de la división «natural» de los días y las estaciones. Mucho después, Edison completará la faena con el descubrimiento de la bombilla incandescente (la luz artificial, ya anticipada por la iluminación de gas). La uniformidad del tiempo mide por igual la vida de los hombres y la duración de las cosas, sirviendo así de instrumento precioso para la regulación de la *producción de mercancías*.

2) Descartes reduce la diversidad de lo ente mundano a pura *continuidad extensa*; reforzada además esa noción ontológica por la ley de inercia y por el principio de conservación de la materia, todo lo existente (excluida la supuesta alma humana y la *substantia infinita*, la Divinidad) es ahora considerado como susceptible, no sólo de medida, sino también de troquelación, modificación y fabricación *ad libitum* (recuérdese la definición kantiana del «arte-técnica» como producción arbitraria de objetos, sometida a razón): todo lo mundano puede ser visto como un artefacto, o convertido en tal (al cabo, el mundo universo es también un artefacto salido de las manos del gran Artífice Calculador); desaparece el rango ontológico de la «naturaleza» –ahora, literalmente *superficial*–, como antes se había desvanecido, avergonzada, la tenebrosa profundidad de Gea: el *Báratbros*. Desde ahora, en sarcástica homonimia, se llamará «tierra» a un planeta visto como un conjunto inagotable de recursos a disposición del hombre que, aun situado físicamente sobre la superficie terrestre, no cree pertenecer desde luego a la tierra... ni al cielo, sino sólo a sí mismo; es el propio Descartes el que consecuentemente equipara en infinitud la voluntad humana y la divina, considerando así por vez primera a cada hombre individual como un ser enteramente *libre* y responsable de sus actos (espontaneidad y libertad de elección): ángeles y demonios quedan con ello fuera de juego, y el hombre se encuentra a solas consigo mismo. Empieza a hacer frío (muchas de las meditaciones cartesianas surgieron al calor de una estufa). Es el frío del Espíritu del Norte.

3) Galileo y Newton, Hooke y Boyle –entre muchos otros– utilizan y hasta construyen instrumentos precisos de medida, no para verificar teorías establecidas *a priori*, especulativamente, sino para *engendrar* teorías y *construir* fenómenos: la máquina, polivalente instrumento de instrumentos, separa aún más al hombre de

su entorno (¡ahora es cuando puede ser considerado el mundo como eso: un entorno o «mundo alrededor», *Umwelt!*). Con ello cae la diferencia clásica y medieval (tan plásticamente representada en Chartres) entre la *vita activa* y la *contemplativa*: no hay más vida que la *productiva*. Repárese en que eso no significa en absoluto que –pensando en griego– la *práxis* se haya convertido en *poíesis*; ambas categorías dejan más bien de tener aquí sentido: ni la acción moral es redondamente redundante, según se plasmen o no en ella valores trascendentes y eternamente inmutables, ni la actividad técnica colabora en la configuración y articulación de un mundo estable, centrado en el más grande y perfecto de los seres vivientes: la *pólis*, la *urbs*; más bien utiliza el técnico moderno la masa del mundo (el mundo como masa) para producir objetos útiles e inéditos, en clara competencia con una doblegada naturaleza que hace cosas, sí, pero o bien en virtud de leyes impuestas por Alguien sospechosamente parecido al hombre, por un «Hombre» de gran formato, o bien, remolona, se dedica lujuriosamente a engendrar cosas sin sentido (*luxus naturae*). Hay que ajustarle las cuentas al mítico Proteo. Y para ello, nada como darse cuenta de que, tome la forma que tome, cada configuración –y la entera experiencia posible– será siempre matemáticamente calculable y previsible *a priori*, o sea: siempre será dominable. El hombre moderno, al tanto ya del mundo, lo rehace y deshace continuamente, por arbitrio pero según razón. Eso es lo que exigía Kant: seguir un metódico programa bien definido y tendente a eliminar toda *materialidad*, o sea toda opacidad e indisponibilidad por parte de una naturaleza cada vez más vejada y doblegada (¡ay de la *anánke* griega!), hasta que al final, asintóticamente –de nuevo, Kant–, la ciencia (el *systema doctrinalis*) coincida sin resto con un mundo enteramente convertido en artefacto (*systema naturalis*): la teoría, fundida enteramente con la práctica. Tal la tecnociencia actual.

Como última consideración relativa a las innovaciones científicas y técnicas de la modernidad, parece conveniente añadir un *caveat*, a saber: la propuesta interpretación filosófica de la actividad tecnocientífica moderna imaginable como una esfera no debe extraviarnos, en virtud de la igualdad geométrica de esta figura con la esfera del mundo clásico, de carácter sagrado en Parménides, Platón y tantos otros (hasta el movimiento de autoclausura de la divina *proté ousía* aristotélica traza idealmente un círculo). En el caso moderno se ha elegido ese cuerpo como imagen del mundo³⁴ porque sólo él cumple a la perfección la ley del *mínimo esfuerzo*, en la que se cruzan intereses científicos y económicos: el máximo de beneficio con el mínimo de gasto, como corresponde al cuerpo que, con menor superficie relativa, puede contener el máximo de volumen. El hombre moderno ve a la esfera simultáneamente desde fuera (en cuanto *mente*, *res cogitans*) y desde dentro (en cuanto cuerpo privilegiado –revestimiento exterior del alma–, capaz de trazar en torno a sí la línea circular del horizonte). Nada puede escapar

³⁴ Ni qué decir tiene que se trata en este caso de una imagen *metafísica*. Desde Kepler somos conscientes de que las órbitas planetarias son elípticas; hoy sabemos también que las galaxias tienen multitud de formas (las más geometrizarantes, elípticas y espirales), que la propia tierra está achatada por los polos, etc. Pero aquí no se trata de hechos físicos o astronómicos, sino del modo en que el sujeto moderno se planta en el centro de una esfera imaginaria, a fin de tenerlo todo idealmente a su disposición.

a la *insight* o *Einsicht* moderna (literalmente: «acto de mirar el interior, metiéndose en él», traspasar): también el cuerpo humano se despedaza y analiza (ambos términos significan lo mismo) para, en esa *anatomía*, reducir su forma y función al entramado severo y regular de una máquina, compuesta de «aparatos» y «sistemas». Ahora, el hombre central, el hombre de la Capital (y del Capital) puede ya capitalizar, contabilizar e inventariar todo lo existente en esa esfera, incluido su cuerpo. La esfera griega, por el contrario, nunca se realiza por entero en este orbe sublunar: ella es la figura ideal de los astros (tomados, no como cuerpos en órbita, sino como esferas cristalinas) y de los dioses. Sólo el espíritu humano —y gracias al influjo astral o, en Aristóteles, a un intelecto recibido «de fuera»— es capaz, en ocasiones señaladas, de imitar aquí en el mundo esa perfecta circularidad. Un griego jamás podría haber hablado de «cosmovisión». ¿Cómo se va a ver, desde dónde se va a ver el *kósmos*, esa ordenación total en la que y por la que el hombre está constituido? *Kosmotheorós* es un neologismo construido por Christiaan Huyghens, cuyas teorías tanto contribuyeran al perfeccionamiento del reloj; y Kant acogerá ese término con alborozo.

Poderoso caballero es Don Dinero

No hace falta ser de estricta observancia weberiana para darse cuenta de la estrecha relación existente entre la ética capitalista del trabajo y la reforma (¡y contrarreforma!) de la religión en la Edad Moderna. Desacralizado por entero el mundo gracias a la técnica y a la ciencia, ninguna divinidad que se preciara se habría dignado a dejar su huella, y menos un trasunto suyo, en la máquina del mundo. Nuevo y más hondo *gnosticismo*. Así como el hombre moderno se parece al doble erizo de los Hermanos Grimm, que está a la vez en el punto de partida y en el punto de llegada, pero nunca dentro de la carrera, y por eso puede gritar: *Ich bin all' hier!*, «¡Aquí estoy, de golpe!», así también, el Dios de la modernidad está o demasiado lejos (*ens extramundanum*) o demasiado cerca (*intimior intimo meo*, como decía San Agustín). O bien calculó ya *ab initio* el mundo y luego lo dejó de su mano, tras largarle una toba³⁵ que lo puso en movimiento regular mientras él *quiera*³⁶, o bien lo hizo a propósito defectuoso, para que el mundo no se hiciera ilusiones ni osara rebelarse contra su Mecánico, y para que éste tuviera ocasión de arreglarlo desde fuera de cuando en cuando (como el «dios relojero» newtoniano), dejando claro así *quién manda*. En ambos casos, el Dios moderno se retira, asqueado, de un mundo sometido a choque, presión y juegos

³⁵ Descartes escribe *chiquenaude*: el golpe propinado a una canica al soltar súbitamente el dedo índice, antes doblado sobre el pulgar, o sea: una toba. Se ve que la imagen de la esfera da mucho juego.

³⁶ Así, para evitar la vertiginosa Scylla del *deus otiosus* (un dios que, ahora, estaría absolutamente de más, y al que uno se limitaría a agradecer los servicios prestados), el voluntarismo cartesiano se estrella contra el Caribdis de un *conservacionismo* a cada instante, como si el mundo fuera un continuo milagro renovado. Dios decide a cada momento que sea el mundo, y por lo tanto lo crea y recrea una y otra vez. Éste es un «Sí, quiero!» en el que se avizora ya la voluntad de poder del ultrahombre nietzscheano, del que dice «Sí» (*Jasager!*) al eterno retorno.

de fuerzas. ¿Adónde se retira? Ahora está agazapado, tan invisible como inexorable, en el hondón del alma humana. Kant llama a Dios «escudriñador del corazón». Mira sin ser visto, como el dios del inicio en María Zambrano, el cual empuja a los hombres al *delirio*. ¿Cómo ganar entonces un mínimo de seguridad y de cordura? La respuesta es fácil: haciendo en lo posible lo que él, y siguiendo más la vía de Newton que la de Descartes. Hay que arreglar continuamente lo que está mal. Sólo que *todo* está mal. Todo lo inmediatamente presente, todo lo que existe al punto es considerado como una intolerable imposición, como un asalto a la ciudadela humana. Para evitar sobresaltos, para evitar la irrupción de la vieja *anánke*, hay que calcularlo todo. Todo lo «natural» ha de obedecer a una *lógica* subyacente. Nada es como *debe ser*. Lógica de la producción y del cálculo. Calcular es ya, ahora, fabricar, construir. Primero se analizan las cosas en sus componentes simples (incluyendo dentro de esas «cosas» los estados de ánimo y las percepciones), y luego, como el niño que juega con un *mecano*, se construyen con esas piezas «productos» útiles para el productor, aptos para el consumo (ésta es la «razón» de la producción libre de objetos, en Kant). «Construcción» se dice en griego *synthesis*. Por eso la gran palabra del período es la *síntesis*: desde la triple síntesis kantiana a la síntesis de la urea, a las materias sintéticas y, en fin, a la ingeniería genética y del conocimiento.

¿Qué les ha pasado ahora a las cosas, a las viejas y clásicas *substantiae*? Se han quedado literalmente sin sustancia, se han convertido en meros signos, portadores e indicadores de la acción del hombre. Trabajadas, reelaboradas y vaciadas hasta su propio corazón genético, lo único que atesoran, su «relleno» (el implacable Hegel habla de «nadas rellenas»), es el *tiempo* que el hombre, a través de la máquina, ha tardado en convertir la «cosa» (ahora degradada a materia bruta, por más que se la denomine finamente *input*) en «producto» (*output*). Y a pesar de toda la ganga perdida (no hay máquina perfecta, *perpetuum mobile*, ya se sabe), lo que se pone dentro es menos que lo que viene puesto fuera. Esta aparente contravención de la ley de causalidad suena a milagro. Pero no milagro, milagro, sino industria, industria, como se dice en el *Quijote*. Ese «más», ese *plus* proviene de la conjunción de la habilidad del operario y de la actuación de la máquina. Y se puede medir. Su medida es el *tiempo medio* empleado en la producción. ¿Cómo se repone ese tiempo, ese espacio de vida perdido por el operario? Obviamente, dando tiempo al tiempo: prometiendo al obrero que él tendrá más tiempo. Tiempo para reponer las energías gastadas, tiempo para olvidarse por un tiempo del trabajo, tiempo en fin para donar tiempo a su descendencia.

El tiempo perdido y hallado (no sin cambio) en el Mercado

Ese tiempo prometido –un tiempo futuro ya predeterminado y más previsible aún que el de la ocurrencia de los fenómenos naturales– está fijado *a priori* en el *dinero*: papel moneda en el que se afirma solemnemente que el Banco del Estado pagará al portador una cierta cantidad: tiempo coagulado. Pero nadie va a ese Banco a que efectivamente se le pague. ¿Cómo se va a pagar el tiempo? Si alguien fuera allí con esa intención, quizá se le podría cambiar ese papel, esa divisa, antes

por oro; ahora, por otro papel, otra divisa. ¿Y qué se puede hacer con ese papel, sino cambiarlo por cosas, por productos para mantener –o mejorar– el ritmo de vida, o sea: para prolongar y llenar favorablemente el tiempo?

Con todo, tampoco hay que ser un ortodoxo seguidor de Marx para saber que el tiempo medio empleado en la producción no es reembolsado por entero a cada productor mediante dinero. Para empezar, porque es un tiempo *medio*, abstracto. Y para seguir, porque los productos que atesoran ese tiempo no son consumidos directamente por los productores, sino que son vendidos en el *mercado* según la ley de oferta y demanda, o sea: según la escasez o abundancia del producto, ahora convertido en *mercancía*. De las fluctuaciones mercantiles resultantes se aprovecha el dueño de los medios de producción, que devuelve a sus obreros sólo el dinero que otro mercado, el mercado de trabajo, estima suficiente para la reposición del tiempo perdido, de acuerdo con el rango que se tenga en la escala de la producción (o sea: de acuerdo con los presuntos beneficios que el agente pueda ganar para la empresa). Ahora ya no tenemos simplemente un *plus*, sino un *surplus* de ganancia: la plusvalía. Pero esta acumulación primitiva de capital no es a su vez empleada por el empresario para la adquisición de bienes de consumo. También éste retira para sí sólo la parte que convenga a su *tren de vida*, dejando el resto para la adquisición de nuevas máquinas y para la fluctuación de divisas o acciones de empresas en el mercado de valores. En fin, todos conocemos esta espiral, en la que no sólo las sustancias sino también los productos y hasta la vida humana quedan degradados a ser meros signos del capital, esa vertiginosa máquina de máquinas.

Y todo esto va sucediendo en el mismo tiempo en el que el hombre, gracias a las innovaciones científicas y técnicas que transforman un mundo dejado de la mano de Dios, se cree el centro del universo, el centro *libre* de una esfera en expansión continua. ¿No se da aquí la máxima de las contradicciones? De un lado, la creencia en la libertad omnímoda del individuo. Del otro, la sumisión a leyes del mercado independientes de la voluntad individual. Todos los elementos de la cadena productiva están sujetos a esas leyes, aunque a unos (los capitalistas, que conocen *grosso modo* su funcionamiento e intentan adecuarse a ellas) les vaya mejor que a otros (los científicos y técnicos, que elaboran teorías y construyen máquinas en favor del incremento del Capital), a estos últimos mejor aún que a otros (los obreros, que disponen sólo de su fuerza de trabajo), a los obreros mejor que al campesino, y a éste en fin mejor que a la plebe en paro: ese ejército de reserva del Capital. Y ello, por no hablar de los nuevos y más miserables siervos: los esclavos de los países colonizados, exportados como bestias de trabajo a los centros agrícolas de la metrópoli. La antigua *catena aurea*, la *scala entium* se ha convertido en una escala de dominación, en la que todos (también el capitalista) sueñan lo que son, aunque ninguno lo entienda.

Yo al menos no veo modo de resolver esa contradicción (claro que a lo mejor no hay que resolverla, sino *disolver* su sentido, como procuraré hacer ver más adelante). Los intentos del sedicente seguidor de las doctrinas marxistas, el llamado «socialismo real», para remediar tan lamentable cadena han sido –según todos los indicios– peores que la enfermedad. Pero sí han tenido en cambio relativo éxito dos «mecanismos de compensación» o *lenitivos*: la ética y el arte (el rentista Schopenhauer sabía lo que se decía al alabar las funciones de ambos como *Quietiv*).

La ética, o el hombre por de dentro

La ética, sustituto laico de la vieja religión (que prometía «para después» un mundo mejor)³⁷, pretende salvar aquí y ahora al *homo interior* (se ve que el hombre «de por fuera» ya está perdido), garantizándole autonomía y autolegislación siempre y cuando reprima ese otro «interior» competitivo, el de los instintos y pulsiones «naturales» (último refugio de la vencida naturaleza), haciendo su deber en nombre de la Humanidad. Que perezca si es necesario el individuo, pero que se salve el Hombre. ¿Qué hombre? Obviamente, el «hombre medio», abstracto, correspondiente al «tiempo medio» del Capital. Sólo que aquí, se nos asegura, no hay plusvalía³⁸. Nadie se debe aprovechar de nadie, porque hay que tratar al otro como *fin en sí mismo*, y no como medio (que es lo que sucede en la esfera de la producción). Ahora bien, ¿quién es ese «otro»? Lógicamente, otro que haga lo mismo que yo: renegar de sus pulsiones, de todo aquello que lo separe como un individuo *distinto a mí* (al igual que antes se renegaba de las pompas y obras del demonio). Si no lo hace, se le expulsará por inmoral de esta Ciudad Encantada de la vida (según una remozada ley de Zeus) o se le temerá como criminal. Así que las personas morales que obran sólo por deber (o al menos en conformidad con él, porque nunca se sabe) son por fin iguales entre sí, por el simple hecho de que no son (o no se quiere que quieran ser) distintas entre sí. O sea: porque no son *nadie*. «Nadie es más que nadie», se dice en Castilla. Y es verdad. Sólo que «nadie» no está ahora en lugar de «cualquiera», sino que lo aniquila. Al menos esta ética de sabor kantiano (dudo de que haya otra mejor en la Modernidad) desemboca en el *nihilismo*. El efecto postgusto del lenitivo nos ha dejado un amargo sabor de boca.

Claro que a endulzar ese efecto acude presurosa la «ética discursiva» actual (capitaneada por Habermas y Apel), diciendo que el fallo estaba en que Kant hablaba de sujetos aislados en lugar de peraltar la *intersubjetividad* (palabra más seria y difícil de pronunciar), la cual ha de plasmarse en la aceptación de reglas formales y válidas para todo discurso libre de dominación. ¿Y de qué se hablará en tal discurso? Pues del *mundo de la vida*, claro está, dejando a un lado –bendito, o mejor maldito de Dios– el emponzoñado mundo de la racionalidad instrumental, tecnocientífica. Así que después del trabajo y cuando tengamos un rato libre nos comunicaremos «nuestras cosas» sin ejercer dominio los unos sobre los

³⁷ De todas formas, cuando uno lee en el Padre Rivadeneyra la estricta jerarquía de las cohortes angélicas (y eso que son ángeles!) o se asoma con el Dante a la *cañchida rosa*, con sus bancos descendentes, ordenados a la manera de un teatro (y eso que en ellos se sientan los santos!), o cuando a uno se le asegura (germen de las compañías de seguros!) un tesoro en los cielos según se empeñe más o menos en la causa (y eso que se trata de los elegidos!), cabe dudar de que ni siquiera en el cielo prometido exista la igualdad.

³⁸ O quizá sí. Sólo que en este caso no se extraería la plusvalía (espiritual, más que económica) de los demás, sino de uno mismo, a fuerza de represión. Y si no, véase el exhorto de un Kant –metido a capitalista espiritual– a la juventud: «Joven (lo repito), acostúmbrate a amar el trabajo, rehústate deleites, no para *renunciar* a ellos, sino para mantenerlos todo lo posible exclusivamente en perspectiva (*im prospect*). No embotes prematuramente la receptividad para ellos con el goce. La madurez de la edad, que nunca hace deplorar la privación de un goce físico cualquiera, te asegurará en este sacrificio un capital de satisfacción que es independiente del acaso o de la ley natural». *Anthropologie* § 63 (Ak. VII, 237).

otros (ésa es la conclusión que saca Rorty de todo ello: una conclusión tan banal como certera). El garante de esa separación entre las dos esferas será el Estado de Derecho, cuya subsistencia real viene dada por su acomodación al Mercado Libre y promoción de él, pero que debe aprovechar la prosperidad capitalista para fomentar –nuevo Robin Hood– el diálogo en ese preservado «espacio político»³⁹. Remedando con una pequeña alteración a Machado, uno estaría tentado de decir: «Bien, sea. / Feliz será quien lo crea».

El arte y el espacio... de la Máquina y el Mercado

Vencidas y humilladas las pobres, antiguas sustancias, ahora reducidas a pasta continua: triste «papel» de materia bruta (y encima, reciclable) para la producción de mercancías; concentrado el hombre moderno por un lado en *sujeto* libre y central de la nueva esfera (siempre que deje de ser tal o cual individuo y se torne en «Hombre», sin más, como en la famosa *Declaración*), y desperdigado por otro en un conjunto jerárquico de seres, *sujetos* todos ellos a la Máquina y al Mercado, y cada uno con su «esfera de acción» a cuestas; desplazado en fin el Dios cristiano tan a las afueras o tan adentro que ya no se sabe bien qué hacer con él, hasta que se muere de aburrimiento⁴⁰: ocurridas todas estas cosas, ¿qué es lo que le queda a época tan gris? Bueno, le queda el arte. O mejor dicho, ahora es cuando nace de veras, no el arte, claro está, sino la *conciencia reflexiva* de que existe algo así como «arte», sin más. Ello viene probado para empezar por la necesidad lingüística de distinguir primero entre las artes en general y las «bellas artes», y luego –a caballo de los siglos XVIII y XIX, tras la explosión revolucionaria– por la estabilización definitiva de dos términos diferentes para distinguir lo hasta entonces confundido en la palabra *omnibus: ars* (y sus derivados en lenguas romances) o, en alemán, *Kunst* (sustantivación de *können*: «poder hacer»... tal o cual cosa)⁴¹. Esa modestia premoderna (ser capaz de hacer algo) no tiene ya sentido, en efecto. Antes, es como si el *technítes* o el *artifex* nos dijeran: «se hará lo que se pueda», contando para sacar a la luz una obra con la colaboración de la naturaleza, como si en esa obra celebraran sus nupcias el «saber hacer» humano y el gracioso «permiso» que, hasta cierto punto, otorgaba la naturaleza para poner por un tiempo

³⁹ Para no ser malpensado, se me ocurre que, en esta nueva versión de las «dos Ciudades» agustinianas, el mundo de la vida no debe de ser tanto una «reserva india» cuanto un sitio en el que hacer libre e intersubjetivamente el indio. Por caso, un *parque temático*, como Port Aventura.

⁴⁰ Eso es lo que debería haber dicho Nietzsche, en vez de ponerse tan trágico, tan heroico y tan pesado con lo de «Dios ha muerto».

⁴¹ No es correcta en cambio la etimología propuesta por Heidegger: «Nuestra voz *Kunst* viene de *Kennen* [conocer], conocer cómo se las ha uno (*sich auskennen*) en una cosa y en su producción». (*Bemerkungen*, p. 10). Es obvio que Heidegger quiere aquí acercar *Kunst* al griego *téchne* («saber hacer», algo), dado su afán de ligar las palabras aurales griegas a la no menos profunda y liminar lengua germánica. Y cabe conceder que *können* y *kennen* están emparentados entre sí. Pero *Kunst* es el sustantivo correspondiente al verbo *können*, al igual que *Gunst* («favor») viene de *gönnen* («favorecer»): algo ya visto certeramente por Kant en su *Crítica del Juicio*, al conectar la noción de genio como *Günstling der Natur* («el favorito de la naturaleza», como si ésta fuera una reina velciosa) con la de *Künstler* («artista»). Otros casos: *Vernunft* («razón»), de *vernehmen* («percibir, percatarse de algo»); o *Macht* («fuerza, poder fáctico»), de *mögen* («gustar de algo», porque ese algo me conviene y da fuerzas).

sus fuerzas y elementos al servicio de la producción. Todavía esa prodigiosa cópula está presente en la idea de las *bodas alquímicas* para obtener oro. Pero cuando el plomo sirve para hacer cañerías por las que discurren los fluidos residuales de la Capital, cuando el fuego es reducido a un movimiento calculable de fricción molecular, el oro sustituido por el papel moneda del Estado, y el matrimonio, en fin, definido como sanción legal del *commercium sexuelle*, o sea: del «uso recíproco que un ser humano hace de los órganos y capacidades sexuales de otro (*usus membrorum et facultatum sexualium alterius*)»⁴², entonces, como dijo Hegel de un fenómeno análogo (el ocaso de la comunidad cristiana), *so ist es aus*: «se acabó».

El mismo Hegel, aunque no hablara –como se dice por ahí– de la «muerte» del arte, sí dictaminó su estancamiento y falta de fuerza para mover hoy a los hombres y a los pueblos. Claro está, también él tomaba como paradigma el arte griego de la época periclea, que habría logrado una perfecta compenetración de forma (significado) y contenido (soporte sensible). Con ello, Hegel volvía en el fondo a la vieja idea de *téchne*: la coyunda entre el «saber hacer» humano (guiado por una idea) y el «dejarse hacer» de la naturaleza. Y desde ese su punto de vista tiene harta razón cuando dice que hoy sólo cabe reflexión sobre el arte (estética) y no creación artística. Pues si tomamos el arte como esa cohesión íntima entre significado ideal y contenido material, es preciso confesar que, adelgazada y sutilizada al máximo la carga sensible en las artes típicamente modernas: pintura, música y poesía⁴³, ¿qué necesidad hay ya de arte, siempre ligado a la intuición inmediata y, por ende, a la «molesta» presencia de lo material, cuando tenemos la filosofía, en cuyos conceptos técnicos, una vez «purificados» por la dialéctica, brilla ya puro el significado sin mediación sensible? Como se ve, Hegel lleva casi brutalmente al extremo el programa moderno: acabar de una vez por todas con la aparente autonomía de lo material, hacer que a lo sumo sirva de soporte transparente de la comunicación entre espíritus (¿qué diría Hegel si conociera Internet?).

Es verdad que nosotros –recuérdese– también hemos entendido a la Técnica (más que al arte en cuanto tal) como *colaboración*; pero no entre el «hombre hegeliano (un espíritu finito habitado –por propia voluntad y empeño, libremente– por el Espíritu Absoluto), o sea: entre el hombre –entendido como una especie de caja de resonancia de la Idea– y la naturaleza –vista a su vez como mera superficie desenfundada y fuera de sí, pletórica de contenidos cambiantes, sólo a duras penas sujetos por el desnudo conceptual–. Así tomadas las cosas, habría que hablar más de *violación* que de colaboración. Y encima, sin goce, ya que lo buscado por el atolondrado espíritu de la época regida por el arte no habría consistido en absoluto en gozar de la naturaleza, sino en «sacarle los colores», en «hacerle cantar su verdad», aunque sin conciencia plena de ello por parte de artistas y espectadores (lamentablemente, Fídias no tenía a Hegel al lado para que le dijera la verdad de lo que él estaba haciendo). Y esa Verdad superior consistiría en que ella, la naturaleza, no sería sino la apariencia, el puro brillo o resplandor (*Schein*)

⁴² I. KANT, *Die Metaphysik der Sitten. Rechtslehre* § 24; Ak. VI, 277.

⁴³ Por reducción a bidimensionalidad para el cruce de puras miradas en el primer caso, y a escansiones del aire en los otros dos.

sensible de la Idea, más bien desperdigada y empalidecida esta última por la pintarrajeada cara de una naturaleza cuyo fondo no sería «natural» (y menos, de «tierra», en nuestro sentido), sino exquisitamente *lógico*. De este modo, es evidente que el arte (según lo entiende Hegel) estaba condenado a desaparecer en cuanto alzara su vuelo, poderoso, el *pensamiento*, ya que el pensar es para Hegel una actividad literalmente *contra naturam*. De seguir esa concepción, lo extraño sería más bien que, tras el milagro (o más bien el espejismo) griego, se haya obstinado el arte en durar unos dos mil años hasta posarse, cansado, a los pies de Hegel, el cual empaqueta un tanto a la fuerza todo el arte postclásico (cristiano-medieval y moderno) bajo el rótulo unitario de «arte romántico». Por el contrario, hay que insistir en que en este ensayo se ha venido considerando a la Técnica como una colaboración entre el hombre (entendido como instaurador de vías, de vanos y vacíos) y la tierra (en cuanto cierre profundo y retráctil de todo camino)⁴⁴.

⁴⁴ Cfr. *supra* el comienzo del epígrafe «Técnica y política», p. 18.

Capítulo 3

El arte y el nacimiento del público

MODESTA TENTATIVA DE DELIMITACIÓN DEL ARTE

En un ensayo dedicado al arte (público) y al espacio (político), puede parecer extraño que hasta ahora hayamos recurrido tácitamente a la comprensión «de término medio» del arte, en lugar de brindar de antemano una definición precisa de él. Ello no es casual. Aquí no podemos ni debemos recurrir etimológicamente a un término auroral, cuasi sagrado, que envolviera protector con su manto todo el campo semántico ulterior, acompañando vaivenes y roces históricos de la cosa por él designada. No podemos porque, como acabamos de ver, el término «arte» sólo alcanza a finales del siglo XVIII un significado específico, desgajándose del tronco genérico de la *téchne* y diferenciando esa actividad tanto de la producción artesanal como de la mecánica.

El propio Heidegger se vio en dificultades al respecto en su conferencia de 1964, cuando se topó con un «círculo»: arte sería –dice– eso que hace un artista importante, y éste sería «el que satisface de la manera más pura los supremos requisitos del arte»¹. Por eso se vio obligado a seguir una línea aparentemente tangencial: la del espacio, cuya dilucidación siguió por así decir la trayectoria de un *boomerang*, hasta volver al arte, entendido como *poïesis* (apelando a Aristóteles) y definido por Heidegger como un: «poner-delante-desde (*her-vor-bringen*); delante: en lo desoculto, y desde: desde lo oculto, de manera sin embargo que no se dé de lado el ocultar (*Verbergen*), sino que éste sea precisamente preservado»².

Al igual que se procedió en anteriores ocasiones, pararemos mientes más en las palabras mismas utilizadas por el filósofo que en el sentido manifiesto otorgado a ellas por él. Al desmembrar la voz alemana *hervorbringen* (nuestro «producir»), Heidegger pone tácitamente de manifiesto una «falta» en las lenguas romances (extendida luego a las del tronco germánico a través del francés moderno: tanto los alemanes como los angloparlantes hablan tranquilamente hoy de *Pro-*

¹ *Bemerkungen*, p. 8.

² *Op. cit.*, p. 15 y s.

duktion y de *production*). En efecto, el latín *productio* mienta también ciertamente un «poner ahí delante», pero deja oculta la procedencia de lo así expuesto a la luz (un origen presente en cambio en el prefijo *ber-*). Ahora bien, paradójicamente y *a sensu contrario* señala Heidegger que eso que se oculta en la «producción» moderna es... el *ocultamiento* mismo. Y en esa ocultación moderna del ocultamiento estribaría la penuria actual: el olvido del ser. Pues como es bien sabido, ese ocultamiento, esa retracción constituye para Heidegger el rasgo esencial del ser. Pero nosotros no seguiremos exactamente ese camino, sino que tomaremos más bien un camino de «montaña», indicado en efecto por la raíz de *Verbergen* («ocultar»), de donde proviene *Berg*: «montaña», pero también *bergen*: «poner en seguro, albergar» (nuestro «albergue» viene directamente de esa raíz).

Lo que Heidegger no dice –ni aquí ni, que yo sepa, en ninguna otra parte– es que el origen del sustantivo *Berg* remite a algo practicado por los militares con buen *savoir-faire* –pues aunque quizá no de arte, algo saben del espacio– cuando hablan de la importancia estratégica de, por ejemplo, tomar una loma. El término alemán remite en efecto a la raíz indoeuropea **bberēgh-*: «alto, elevado»³, de donde viene también el latín *fortis* («fuerte, vigoroso», o sea: capaz de repeler un ataque), que a su vez reincidirá sobre el alemán y el inglés al introducir en esas lenguas el término *Fort* («fuerte», fortaleza militar con una empalizada y torres de vigilancia, construida preferentemente en una altura), cuyo uso todos nosotros conocemos por las películas del Oeste. Así que quienes se «albergan» en la montaña (natural o construida), los que se «hacen fuertes» en ella, no se esconden desde luego en sus profundidades, sino que se asoman desde lo alto a la llanura circundante para no ser sorprendidos por el enemigo. Los así «fortificados» quedan ocultos, a saber: ocultos para el adversario, que no puede verlos desde abajo. Y al revés: quien se hace fuerte en la montaña que domine un territorio, una *chôra*, puede disponer con seguridad de ese delimitado espacio «de abajo». No es casual que la sede de los dioses se haya colocado míticamente en lo alto de una montaña (el Olimpo, el Citerón, el Parnaso, el Sinaí, etc.), ni que la Acrópolis (la «ciudad en alto») domine Atenas. Simbólicamente, pues, hacerse fuerte en la montaña implica el dominio de la tierra fértil, cultivable. Por otra parte, el término latino correspondiente a *bergen*, el verbo *occultare*, proviene de *ob - colo*, o sea: una acción por mor del «culto» –practicado originalmente en una altura, y por ende *oculto* a las miradas profanas–, que a su vez permite luego el «cultivo». Como se ve, en el origen de nuestro «ocultar» se «ocultan», cruzándose, significados de relevante importancia militar, estratégica, y religiosa, cáltica.

¿Adónde hemos ido a parar? Pretendíamos acercarnos tentativamente a la definición de «arte», aprovechando unas palabras de Heidegger sobre el «ocultamiento», y hemos aquí instalados al cabo en lo alto de una montaña, de un fortín o atalaya, sea para repeler ventajosamente posibles agresiones, para poseer con seguridad un territorio o para celebrar actos cálticos en un lugar, por ello, sagrado. ¿Qué tienen que ver esas tres acciones con el arte? Veamos. La primera dice *exclusión violenta*; la segunda, *dominio y control*: gobierno; la tercera, *delimita-*

³ Cfr. *DUDEN Herkunftswörterbuch*, sub voce: *Berg*; cit., p. 59.

ción y planificación del espacio (profano) desde un centro elevado (sagrado). Eso es lo que se ocultaba en el término «ocultar» (*das Verbergen*: «persistir en el ocultamiento»). Ahora, sirvámonos de esos factores como «fortines» para aglutinar en torno a ellos los significados de «arte» que casi tangencialmente han ido apareciendo en este ensayo.

QUE EL ARTE SE DA SÓLO EN LA TÉCNICA,
PERO PARA DESBARATAR LAS INTENCIONES DE ÉSTA

El arte tiene una estrecha relación con la técnica, tanto lingüística como fácticamente. Según nuestra ya citada definición, la técnica constituye la colaboración entre el consciente «saber-hacer» y un inconsciente, pero efectivo «dejarse-hacer» por parte de la tierra, de lo «telúrico» (¡no simplemente de las cosas «naturales»!).

Pero para entender esa relación, debemos primero investigar qué sea eso de «tierra»⁴. Pues ella no sólo parece ser lo *oculto* por excelencia, sino también algo que de siempre se ha intentado ocultar, como reconoce implícitamente Aristóteles —que empieza también él por reducirla, como Empédocles y tantos otros, a un elemento, junto al fuego, el aire y el agua— al decir que «todos los elementos tienen sus defensores, salvo la tierra»⁵. Pero la tierra, tal como aquí la entiendo, no es un elemento; tampoco es la base de los elementos —algo así como la «materia prima»—, y menos la degradada «materia» de la Modernidad, vista como una *masa*, definida matemáticamente como una relación entre volumen y densidad (fórmula tan exacta como circular). Todos esos intentos de aprehensión (de definición que aprisiona) han tenido como objetivo justamente vencer la resistencia de la tierra, para ponerla al servicio de la acción humana mediante una operación más audaz y astuta que la del robo de las artes por Prometeo. ¿Que puede ser entonces la tierra, si no queremos acercarnos a ella mediante una ensoñación mística? Respuesta: la tierra es —ya lo hemos dicho— *resistencia*. Pero una resistencia que nunca (como buen extremo de una relación esencial) se presenta por sí misma, aislada, sencillamente porque no existe de manera aislada (por ende, no existe concepto ni definición de «tierra», sin más).

La tierra no está en el hondón del planeta Tierra ni en el subsuelo de un campo, no está dentro de la montaña ni escondida en lo profundo de la molécula del agua, ni tampoco se oculta, negra, tras el azul del cielo. En suma, la tierra no es nada «natural» (ni tampoco el lado bárbaro y salvaje de la naturaleza). La tierra *reluce* solamente en la obra técnica o artística (¿dónde, si no?). Ella es la que presta esa condición de impenetrabilidad en la acanaladura de los templos dorios, la que brilla en las telas del Tiziano o se vacía en la concavidad del mingitorio de Duchamp (del que enseguida hablaremos). Se nota (¡no se mide!) en el peso, en la solidez y en la clausura de las cosas, pero también en las palabras de un poema que hablan del abrazo de los amantes: «... ¿No es la secreta astucia / de esta tierra

⁴ De la tierra me he ocupado con mayor amplitud en mi *El mundo por de dentro*, Barcelona, Serbal, 1995, pp. 126-136.

⁵ *De anima* 405b8.

callada, que ella apremie a los amantes / a que en su sentimiento todas las cosas, sí todas las cosas se extasíen?»⁶. Que las cosas se extasíen –no por sus solas fuerzas, sino en virtud del sentimiento de los amantes– quiere decir que van más allá de sí. ¿Adónde, a su origen? Sí, en cuanto *arché*. Porque ese origen no está escondido en una supuesta entraña, sino patente en la superficie de las cosas trabajadas, como límite de ese trabajo y como resistencia al mismo. No es lícito decir que la tierra *es*, sino que tierra *hay* en el solar de la casa –mas sólo demasiado tarde: cuando ésta está ya construida–, en la pulida superficie de la armadura, en la rugosidad de la mesa de trabajo o en la expresión del dolor causado por la muerte de un ser querido. Tierra se da siempre de un modo específico, *singularizador*: ella es la que impide que *esta* mesa sea una mesa más, que mi amigo sea uno entre otros, y aun que este viejo ordenador en el que trabajo (¡ya tiene cinco años!) sea solamente un producto en serie de una marca registrada, desechable sin remordimientos cuando deje de funcionar. Está en la técnica, pero jamás será reductible a producción técnica, pues que señala los límites de la acción *generalizadora*, ecuménica del hombre, no en vano el animal poseedor del lenguaje, el cual –Midas al revés– convierte a todo lo en él dicho en algo general, manipulable por todos; pero el mismo lenguaje de veras, el poético, hace que cada una de las palabras, repristinada, sea dicha *por primera y única vez*:

«Tierra, ¿no es esto lo que quieres: *invisible* resurgir (*erstehn*) en nosotros? ¿No es tu sueño ser algún día invisible? ¡Tierra!, ¡invisible!, ¿Qué es, si no transformación, la tarea que impones apremiante?»⁷.

La tierra es en efecto invisible porque *deja ver*: está constituida por contrastes y negaciones, como en el juego de luces y sombras de las fachadas barrocas. Por eso impone la transformación técnica: que sólo en ella sale a la luz la *indisponibilidad* de lo presente, los límites a la servicialidad de las cosas. De ahí el empeño humano, demasiado humano por borrar esa huella indeleble, convirtiendo a la tierra en «naturaleza», como si se tratara de un conjunto inventariable de cosas a la mano o a disposición de la máquina (los ingleses hablan de la *furniture of the world*, del «mobiliario del mundo»), reduciéndola a materia o masa (la «pasta» de la que están hechas las cosas) o haciendo de ella un elemento más. Pero la tierra es irreductible a todo eso; ni siquiera es lo sensible en cuanto tal, sino aquello que hace que lo sensible lo sea: la *esencia* de lo sensible, la garante de esa *multiplicidad pura* tan necesaria para Kant como temida por él, y que Hegel intentara en vano eliminar con su *lógica*. Tierra es dispersión, diseminación, desencuentro, justamente lo contrario del *espaciar*, de la roza heideggeriana. Ella es la que hace que haya caminos *que no van a ninguna parte*. Negación de dimensiones: tierra hay en la fluidez inaferrable del agua, en la luz del fuego y en el despejamiento

⁶ R.M. RILKE, *Elegías de Duino*, IX, vv. 35-37. Cito por la excelente traducción de E. Barjau, que contiene igualmente los *Sonetos a Orfeo* (Madrid, Cátedra, 1990, p. 112 ss.– Para el texto original puede consultarse la manejable y documentada edición de K. Kippenberg: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*, Zurich, Manesse, 81991 (aquí, p. 48).

⁷ *Ibid.*, vv. 67-70; en trad. cit., p. 114; orig. cit., p. 50.

del aire, mas también, claro está, en el subsuelo del campo labrado o en el interior de la estatua marmórea: pero únicamente después de haber sido ésta esculpida «por fuera». O mejor aún: tierra es ese juego, esa relación esencial entre exterior e interior.

Ahora bien, «tierra» *comparece* como lo retráctil inaparente sólo cuando se intenta represar el agua mediante diques, apresar la luz en la tea o la bombilla halógena, concentrar y distribuir el aire en los vanos y estancias de los edificios, allí donde se alzan airosas (un dialéctico adjetivo para lo de suyo grave) las paredes *hacia* el cielo y *desde* los cimientos. Tierra sólo hay en la producción técnica: la posición de la obra *es a la vez, inescindiblemente*, presuposición de tierra⁸. Antes de las obras humanas no había «tierra». Bien podía haber, ciertamente, un planeta desierto girando en torno del sol. Pero hasta la estable identificación de algo como «planeta» y de otra cosa como «sol» se da sólo en un contexto tecnocientífico, bien afincado por su parte –aunque al «experto» no le interese saberlo–, no en *la* tierra, sino en «tierra».

¿En qué consiste entonces la técnica? Si reunimos lo dicho a propósito del *Verbergen* heideggeriano con esta breve meditación sobre lo «telúrico», la respuesta es sencilla: la técnica es una colaboración entre dos ensayos de «ocultación». El hombre obra *como si* en él no se diera tierra: se hace fuerte en la altura de su «saber-hacer» e intenta, oculto, desgajar las cosas de su seno indisponible de tierra para convertirlas en productos que sigan *a priori* una ley, con objeto de transformar esas cosas en *Objekte* (como veremos en el siguiente apartado), o sea: con objeto de poder dominarlas y controlarlas «desde fuera», *para que ya no haya azar* ni sobresaltos. Para que no haya, en lo posible, destrucción ni muerte... de la comunidad en cada caso productora, y de sus miembros, claro está (que la técnica ha sido de siempre agresiva se muestra no sólo en la abstracta violencia terminológica del «abrirse camino», sino en sus primerísimas manifestaciones como hachas de sílex o puntas de flecha). ¿A qué viene si no el empeño de borrar toda huella de acción *subjetiva* en las cosas denominadas como «naturales», atribuyéndoles su existencia y su forma a un dios, a la naturaleza o, en la esfera moderna, a una pura *objetividad* «descubierta» por la ciencia, que imaginariamente se ve funcionar como un cristal purísimo que deja ver las cosas *tal como son*, con «independencia» del hombre? El empeño de considerarlo todo como una «realidad» ancha y ajena se debe a esta oculta (y ocultadora) acción técnica, por la cual el hombre se oculta a sí mismo su propia actividad formadora. ¿Por qué? Porque de lo contrario habría de reconocer que *necesita* de las cosas y que éstas no son meras «circunstancias» de un sujeto central (como quería Ortega, delatándose a sí mismo al decir que, si no salvaba a las circunstancias, tampoco se salvaba *él*, tampoco se pondría a salvo su indigente y querido «yo»). Porque entonces habría de confesar el hombre su *finitud*, su carácter en definitiva mortal. Y está bien que sea así. Sería estúpido achacar a la técnica de no sé cuántos males, actuales y pasa-

⁸ El latín *productio* apunta sólo a aquello que se pone «ahí delante»: *pro-*, ocultando así el origen. En cambio, el alemán *Hervorbringung* señala también, gracias al *pre-*fiijo *Her-*, la proveniencia: un origen siempre desplazado, inserto en la obra y sólo en ella entrevisto. La «materia bruta» sólo lo es cuando se sabe, retroductivamente y en vista del producto final, *qué hacer* con ella.

dos. Pues sin técnica no existiría el hombre. Éste sabe de su condición mortal, finita, cuando se *pone a prueba* en la transformación técnica, experimentando cuánto da *de sí* su poder, hasta dónde llega ese *sí-mismo* cuando se las ha con lo terreo. Querer ser siempre, por vía de dominación y control, significa a la vez reconocer que ello es imposible. Son dos aspectos de un mismo proceso, de la misma manera que no hay montaña (lo oculto que pone en seguro) sin valle y llanura (la apertura que permite la vida, a la vez que muestra a ésta como menesterosa, como necesitada de industria para no sucumbir).

La tierra, por su parte, «colabora» en esa actividad técnica al *ocultarse* en ella (hablar de una «ocultación» en sí —como a las veces parece sugerir Heidegger con su *ser-* sería tan absurdo como hablar del Otro *absoluto* —según parece también leerse en Levinas—). Rilke comprendió agudamente lo que «quiere» la tierra: *resurgir* (*erstehen*) algún día, invisible, en nosotros. ¿Por qué «algún día»? Porque por ahora se la sigue tomando como lo *visible*. ¿Qué puede existir más visible para la consideración de «sentido común» que la tierra, extensa y conquistable, como se ve en el film *The Big Country*, de William Wyler⁹ ya desde el título y se corrobora al final, cuando los protagonistas miran *desde una altura* la tierra que será suya? Sólo que así no es la tierra lo oculto, sino lo artificialmente *ocultado* tras la brillante y variopinta máscara —humana, demasiado humana— de la *naturaleza virgen* (y ya se sabe para qué desean los varones predadores que haya vírgenes, de la misma manera que el sentido del pan es... ser comido). Así es como se hace violencia al *sentido de la tierra*. Y así es también como podremos resolver la aparente dificultad del término *erstehen*. Podemos acercarnos al sentido que él toma en Rilke (y que nosotros aprovecharemos *pro domo*) analizando un sinónimo más explícito: *hervorkommen*, o sea «llegar [a estar] ahí delante, desde»; de nuevo ronda aquí la tentación del origen claustro (al igual que en el *hervorbringen*, en el «producir desde...», que parece aludir a una honda cerrazón, primigenia, a algo así como la «cosa en sí» kantiana). También la correspondiente versión española: *resurgir*, parece aludir a ese hosco origen, siempre a las espaldas. Pero sólo lo parece. Porque, si atendemos estrictamente a los versos de Rilke, lo que este poeta nos dice es que la tierra ansía resurgir *en* nosotros como lo que ella es de verdad, es decir: como *invisible*. Ahora bien, ¿desde dónde vuelve a surgir? Obviamente, no desde un origen primigenio en el que ella existiera solitaria (algo así como el seno negro o matriz de todas las cosas, anterior a y generador de todas ellas). Esa tentación «teológica» (ver a la tierra como un «dios» anterior al mundo) queda eliminada de raíz al parar mientes en que tierra es un *modo de ser*, un movimiento (no una «cosa») que se da (no estática, sino dinámicamente: que se entrega) siempre de una determinada *manera*, sin tener consistencia propia, separada. Si queremos, es un envío, un «destino» de ser. Por consiguiente, la tierra resurge *de* su estado mostrenco de visibilidad, del disfraz que la técnica ha puesto sobre ella, ocultándola como naturaleza o como material de trabajo. «En nosotros» resurgirá como lo que ella de veras es: invisibilidad. El poeta no dice en modo alguno que la tierra fuera de suyo, *ab initio*, invisible. Muy al contrario, dice que su sueño es

⁹ Muy significativamente, a este buen *western* se le dio en español el título —tan moderno y «especial»— de *Horizontes de grandeza*.

ser algún día invisible, y no desde luego que quiera *volver* a serlo: porque nunca lo fue anteriormente. Su verdad está en su *télos*, en su destino, no en su origen. Y por fin, ¿a quiénes mienta el poeta con ese «nosotros»? No desde luego a los hombres en general, y menos a los técnicos «encubridores», sino a quienes con Rilke van: a los *poetas*. En ellos, en sus poemas llegará a ser por fin la tierra invisible.

Gracias a esta interpretación encontramos un importante hilo conductor para desentrañar el fenómeno del arte. Éste emplea por lo común los mismos procedimientos que la técnica, e incluso con mucho mayor refinamiento (y ello desde las pinturas rupestres al arte por vídeo u ordenador). De ahí que durante siglos se hayan confundido ambas regiones, y tomado al artista por un *artifex* más exquisito. Pero *nosotros* vemos que las intenciones que guían al artista y al técnico son diametralmente opuestas. El técnico, ocultando su quehacer desde la altura de su maestría, produce objetos *como si* fueran frutos naturales, si por tal entendemos «serviciales», aptos para el uso o para el consumo. O sea, como si no fueran productos, constructos de su sabio arte. Por eso ha podido ser visto el técnico como «colaborador» de la creación. Y por ello también, de Aristóteles a Kant, se ha puesto idealmente el fin de la *téchne-Kunst* en la producción cuasi espontánea y sin fatiga de objetos para ponerlos directamente en manos del usuario o consumidor, dado que las cosas «naturales» no se dejan someter a las necesidades y placeres humanos con la misma facilidad que los objetos trabajados.

Este ideal, al que la tecnología actual sigue tendiendo con muchos más medios y éxito que en la Antigüedad, es el que permite comprender por lo demás el fenómeno de la esclavitud, cínicamente defendido por Aristóteles en su *Política*: «Si todos los instrumentos pudieran cumplir su cometido obedeciendo las órdenes de otro o anticipándose a ellas, como cuentan de las estatuas de Dédalo o de los tripodes de Hefesto, de los que dice el poeta que entraban por sí solos en la asamblea de los dioses, si las lanzaderas tejieran solas y los plectros tocaran solos la cítara, los maestros no necesitarían ayudantes *ni esclavos los amos*¹⁰. Más allá de toda consideración moral (que sería tan anacrónica como seguramente ilícita), esta gran cláusula condicional es bien esclarecedora en el respecto tecnonatural. Puesto que los instrumentos —esto es, los útiles encargados de convertir en útiles las cosas naturales, transformándolas— no pueden funcionar de por sí, como lo hacen los entes por *physis*, es necesario que otros hombres —ellos sí, *katà physin*, aunque no sean *politai*— los manejen, imprimiendo en ellos una finalidad sin embargo subordinada, ya que el verdadero fin es el del propietario de esos esclavos. Se sigue implícita (y anacrónicamente) la profecía, impensable para un griego: cuando los instrumentos (nuestras máquinas) borren todo resto de *tierra* (en el sentido empleado por nosotros), o sea, de indisponibilidad, entonces no habrá ya esclavos. Tal es el *programa*: los instrumentos, y los productos con ellos fabricados, han de llegar a ser a tal punto artificiales que acaben volcándose espontánea y súbitamente en «naturales», y más: en *hipernaturales*, absolutamente a la mano del hombre, ese «florón» de la naturaleza que se arroga para el futuro el dominio

¹⁰ *Política* I, 4, 1253b33-1254a1, ed. bilingüe de J. Marías y M. Araujo, Madrid, I.E.P., 1970, p. 6. He subrayado las palabras finales (en orig.: *oúte toís despótais doílon*).

pleno de su «madre». Sólo que nunca existió la «Madre naturaleza»: la *physis* es la más grande y astuta invención del *technítes* griego¹¹, cuya progenie se alarga hasta los albores de la Edad Moderna, y cuya artera ideología es todavía sostenida aquí y allá (sin parar por lo común mientes en el origen técnico de tan fecundo «invento técnico») por nostálgicos y reaccionarios.

Hemos dicho empero que el arte y la técnica, utilizando los mismos medios, tienen intenciones diametralmente distintas. Hora es ya pues de que nos volvamos al arte, esa *flor envenenada de la técnica*. Ahora bien, puesto que muchas de nuestras consideraciones han tomado su punto de partida en el mundo griego y hemos visto hasta la saciedad que en él nadie se consideraba como «artista» ni era tenido por tal, ¿tendremos que concluir entonces que en dicho «espacio político» (lo mismo que en el romano o el medieval) había arte, pero no artistas? Así es, en efecto, por paradójico que resulte. Siguiendo la distinción habitual en la fenomenología hegeliana¹², podemos decir que *para nosotros* o *en sí* hay arte allí donde una obra «desoculta» tierra, a pesar de que el agente, *para él mismo* y *según parece*, siga considerándose un técnico). Por el contrario, una obra tiende a convertirse en *nada más* que producto técnico cuando la copertenencia «hombre-tierra» es vista en ella *como si* esa relación fuera externa y se diera entre dos «entidades» separadas: de un lado el hombre (el propietario y usuario) y del otro la naturaleza (que se resiste a ser poseída, y debe ser por tanto forzada a ello, más por engaño que por violencia), con lo que ambos se integran en el producto acabado, excluyéndose de él como «resto desechable» tanto al artífice como a la tierra.

De todas maneras, en esta concepción del arte anida una dificultad: dado que hemos insistido en que *–para el hombre clásico y según parece–* a la naturaleza se le presta el carácter de *servicialidad* (pues, incluso allí donde ella se muestra hostil, ya se servirá el astuto técnico de otras fuerzas «naturales» para obligarla a cumplir un fin impuesto), y a la vez enfatizado como rasgo fundamental de la tierra su opacidad e *indisponibilidad*, hay que apresurarse a disipar un malentendido absurdo, pero que parece seguirse de la comparación entre esos dos rasgos divergentes: la servicialidad y la indisponibilidad. Pues alguien podría aducir, en efecto, que entonces una verdadera obra de arte será aquella que justamente sea *defectuosa* y esté mal hecha, mientras que un producto técnico habría de ser algo cabal, adecuado y, al límite, perfecto. Pero para disipar ese malentendido basta con formular la pregunta: ¿perfecto, *para quién?* ¿Quién es el que se beneficia de esa perfección? Obviamente, el usuario. De manera que esa objeción se mueve en círculo: entiende que una cosa está bien¹³ cuando le es útil a su usuario, y más aún: cuando éste no solamente posee la cosa sino también los medios para producirla¹⁴.

¹¹ Cfr. el cap. IV de mi *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Madrid, Tecnos, 1986.

¹² Es cierto –y más actual y corriente– que los antropólogos han popularizado una distinción similar, hablando de una consideración *–emic* cuando se estudia un fenómeno desde la perspectiva de la consciencia del pueblo en el que aquél se da, y de otra *–etic*, cuando ello se hace desde el punto de vista «científico» del observador, del antropólogo. Pero la verdad es que tal distinción es más engorrosa y poco esclarecedora que la hegeliana.

¹³ Y en efecto, a los productos técnicos –desde el grano hasta los disquetes del ordenador– los llamamos sin más *bienes*, ya sean de *consumo* o de *equipo*.

¹⁴ Como confesaba implícitamente el sabio Aristóteles: justamente el filósofo al que Heidegger acude para extraer de él una indicación decisiva sobre el arte.

Sólo que de esa réplica se sigue otra posible objeción, bien clásica. Llevando la anterior idea al extremo, podría argüirse en efecto que, entonces, una cosa es perfecta cuando coincide con su propio fin y no con el de otro (por caso, el del fabricante o el del propietario). Según esto, la mayor perfección estaría, no en lo artificial, sino en lo natural (dentro de lo posible –diría un griego–, siendo el más alto ser natural el animal, por su rango de *semoviente*, mientras que el mejor de los animales sería –en el orbe sublunar–, no el hombre, sino justamente la *pólis*, que se mueve a sí misma a costa de poner en movimiento a cuanto la circunda); y más: puesto que la naturaleza no deja de tener una raíz *privativa* (la *hyle*, que impide a la *morphé* realizarse plena, circularmente y sin resistencia), el Ser Perfecto sería aquel que, por encima incluso de los astros, fuera literalmente *sobrenatural*, o sea: el *theós*, el Dios, que nada tiene que ver en absoluto (¡faltaría más!) con el arte o con la técnica. Esta objeción es fácilmente resoluble, *para nosotros*. Pues, ¿qué comparece en el fondo de esa perfecta circularidad sino el ideal de la *autarquía*, de gobernarse y bastarse a sí mismo, sin necesidad de producir ni de consumir nada o, lo que es lo mismo, libre en fin de cuidados y de muerte? ¿No son justamente los dioses calificados de «inmortales»? ¿No huye acaso el hombre clásico del circuito que, sin embargo, lo constituye esencialmente, tanto a él como a todos los hombres *mortales*? La idea de una Naturaleza, y más: de un Dios *autosuficiente* pone palmaria y dolorosamente de relieve, *a sensu contrario*, la indigencia humana y la necesidad de mantener una precaria supervivencia por medios técnicos.

Y es que la ideología de la perfección lleva al paroxismo la ocultación «humanista» (o teológica, tanto da) de la tierra y la domesticación de ésta como naturaleza (la cual, ideológicamente hablando, será dominada al fin cuando el arte funcione *como si* sus productos fueran algo natural y hasta más *naturales* que lo fenoménicamente natural). Inquietantemente, en todos los idiomas cultos lo *perfectum*, lo cabal y «acabado», significa a la vez lo cumplido, lo que descansa exclusivamente en su finalidad, y lo *muerto*, lo «hecho» (*factum*) hasta tal punto que, de tanto persistir en ese «estar ya todo hecho» (*perfectum*), acaba por agotarse, exhausto: acaba por *estar acabado*. Por eso es necesario guardarse de considerar al arte como «perfecto» (o como «imperfecto»), categorías perfectamente válidas en cambio para la obra técnica (y por extensión, para las llamadas «cosas naturales», sobre las cuales extiende ideológicamente la técnica el ideal de la finalidad). Una obra puede ser perfecta y no ser artística (por caso, una central nuclear o un ordenador portátil *Pentium*) e imperfecta pero altamente artística (como en los balbucientes versos de algunos himnos de Hölderlin, o en el inacabado *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis). Pero también puede ser perfecta (es decir, absolutamente adecuada a su uso) y artística (como la catedral de Chartres) e imperfecta y en absoluto artística (como las chapuzas a domicilio de algunos fontaneros y electricistas).

¿Qué queremos decir con todo esto? Para empezar, que el arte y la técnica no necesitan desde luego estar concentrados ni en ámbitos ni en cosas distintas a lo técnico (o a lo sedicentemente natural), lo cual explica el aparente misterio de que *para nosotros o en sí* haya habido –sobre todo en el mundo premoderno, mas también hoy– arte en muchas obras que ni los hombres de entonces consideraban

una «obra de arte» (no sabrían qué sería eso) ni nosotros mismos podemos tener por una obra *exclusivamente* artística. Puede *haber* arte en una obra sin que ella *sea* arte, sin más (piénsese, de nuevo, en los templos griegos o en las catedrales góticas; mas también en un humilde «vaso de bon de vino»).

De ahí se sigue, en segundo lugar, que el arte es una *sobredeterminación*, un añadido que *nosotros* proyectamos (anacrónicamente, en los casos considerados) sobre determinadas obras. El arte es un modo de ver y un modo de ser, sin que necesite estar individualizado, concentrado en una «cosa». Un modo de ver ¿qué, sino la *conjunción* de la colaboración entre hombre y tierra, que la técnica se empeña en ocultar? A la vista de *I prigioni* de Miguel Angel, el experto, el técnico, se esforzará en resaltar con razón las proporciones formales de la estatua, su «belleza», en fin, y lamentará que la obra no haya sido terminada, o que al menos así lo *parezca*. El verdadero amante del arte, en cambio, admirará en ella la *pujanza* de la piedra y la opacidad latente del mármol tras la pulida superficie de las partes talladas, *junto con* el esfuerzo del artista por *pactar* con esa fuerza telúrica, haciéndola comparecer en la obra, *en el acto*. No se trata aquí de una perfecta fusión de forma (o significado) y de materia (o contenido sensible), como Hegel pretendía, sino de un choque de *fuerzas* enfrentadas, en el que, por seguir la terminología heideggeriana, sale a la luz, se «desoculta» lo que latía, oculto, tanto en la llamada «naturaleza» (cuyos «fenómenos» parecen ser y decir sinceramente lo que «realmente» son, sin artificio alguno) como en la técnica (cuyas «obras» parecen ser también puros engaños, artimañas y artilugios sobrepuestos a lo natural para atrapararlo y dominarlo).

Sólo que lo que así sale a la luz *comparece* en la obra sin *aparecer* en ella (pues entonces habría dos «cosas»: la obra, y lo que en ella se manifiesta). Comparece *a la contra*, diríamos, como de soslayo. En la obra comparece de un lado el esfuerzo de un hombre (y por ende, de un pueblo) por dejar una huella viva de sus aspiraciones y deseos, de sus temores y esperanzas, o sea, de sus tradiciones pasadas y de sus proyectos futuros, mientras que el respecto técnico de esa misma obra sólo vale para el presente, acabado el cual la obra —en cuanto producto u objeto de uso o de cambio— es ya inútil: está muerta y sólo es digna a lo más de figurar en un museo como bien *cultural* del pasado. Eso significa, por demás, que el respecto artístico de una obra viene siempre a *destiempo*, y más: se presenta a veces como algo intempestivo, como un verdadero *contra-tiempo*. Hablando estrictamente, hay arte en el presente, pero no arte *del* presente. De ahí la tentación de tomar al arte por algo intemporal, por una imagen sensible de lo eterno. Por el contrario, ese *residuo* (más *intempestivo* que extemporáneo), ese resto —quizá inapreciable o despreciable para el hombre o el pueblo que produjo la obra— instaura la *extaticidad* del arte. Nosotros *leemos* en la obra, *entre líneas* (eso es «inteligir»), esa *extaticidad*, ese «estar fuera de sí» del artista, arrojado como está en lo que de *símbolo* (de *sympállein*: arrojarse una fuerza contra otra hasta compenetrarse) hay en la obra. Pero, precisamente por ello, esa extaticidad configura por su parte la *conjunción* artística, puesto que la actividad del artista está en los materiales *para* «sacarles los colores», para hacer resaltar la indisponibilidad de la *tierra* justamente cuando mezcla sabiamente los colores o talla hábilmente la piedra.

Y al revés, la tierra es «entrevista» en el arte a través de la pincelada o del golpe diestro de cincel, pero también a través de la planificación urbanística o del diseño computacional. La tierra no *es*: la tierra *emerge* en la superficie de la obra pero como opacidad o bulto macizo; en la obra, permite que ésta «cuaje» al *retirarse* —ella, la tierra— de la contemplación sensible, pero como un renegar de la pura formalidad y como un rechazo también de la mera materialidad; o dicho de un modo negativo: sentimos, más que vemos, actuar a la tierra en su retracción a través del pulso sostenido de la línea o de la gradación cromática, del peso grave de la piedra o de la aérea levedad de un «aire», de un *aria*. En una palabra, que espero no resulte ya esotérica: en el arte salen al encuentro, se «desocultan» dos «ocultamientos»: 1) el de la actividad humana, empeñada en luchar contra la muerte, no a pesar, sino *porque* el hombre se sabe mortal, 2) el de la retracción térrea por escapar también a lo que constituiría su «muerte» por consunción, esto es: a estar-se quieta, clausa en sí, sin relación con el hombre. Es siempre demasiado *tarde* para captar esa actividad en el arte y como arte. Cuando intentamos esa captación, la técnica oculta a la tierra y la convierte en blanda, disponible, insípida «materia». Pero no es tarde simplemente porque el artista haya dejado ya su actividad plasmada en la obra, sino porque a través de su saber-hacer pasa silente la mortalidad, ese puente sobrecogedor entre pasado y futuro que se niega a hacer *acto de presencia*. También es siempre demasiado *pronto* para captar la retracción invisible de la tierra (recuérdense los versos de Rilke: la tierra sueña que ello llegará algún día, no ahora, al presente). Cuando intentamos aferrar esa fuga, lo único que permanece en nuestras manos es lo «natural», algo que en apariencia nada tiene que ver con el hombre. Por eso, sólo en el arte se proyecta el hombre *en y hacia* la tierra a la vez que, en correspondencia y réplica, ésta se retira, deyecciónándose *en* el quehacer humano.

El arte: una violenta, amorosa contienda mortal de movimientos contrapuestos, en el que cada uno (proyección y rechazo) sólo *es*, no cuando está en el otro (hasta aquí llegó la dialéctica hegeliana, y por ello tuvo que «licenciar» al arte, al no saber qué hacer con él), sino cuando se hace *otro*, distinto de sí mismo, al penetrar en el otro, que a su vez sólo por ese movimiento llega a ser, al instante, *sí mismo*. En el arte, hombre y tierra están siempre *in partibus infidelium*: antítesis del doble erizo de los Hermanos Grimm, el arte sólo es cuando cada movimiento se entrega al otro, dejando de ser él para que el otro sea. Identidad efímera, nunca presente, cruzada de alteridades contrapuestas. Si es verdad que, según Heidegger, la metafísica ha estado constantemente regida por el ideal de la *presencia constante*, entonces no hay nada más antimetafísico que el arte. Por ello no es extraño que la filosofía (al menos, la de corte tradicional) y el arte hayan estado siempre reñidos, a la greña.

QUE AL ARTE LE TRAE SIN CUIDADO PERDER SU AURA

Recuérdese que entre los significados de «ocultar», y a hilo de la etimología del latín *occultare*, observamos que el arte —en cuanto revelación del movimiento contrapuesto de dos «ocultaciones»— tenía que ver primordialmente con el acotamiento

to de dos espacios: uno, el espacio –sagrado– acotado en una altura (o, en todo caso, lejos de los ojos de la gente común)¹⁵, en donde se celebra la acción *cúltica* (de ese «recorte» o delimitación procede la voz «templo»: del gr. *témnein*, cortar); otro, el excluido por ese «cercado» y a la vez producido, expelido y enviado por él: el espacio profano. Es el *límites* el que crea mundo (ordenación), en virtud de sus dos respectos o «filos» (el interior del límite, con su atracción hacia el centro: concentración; el límite exterior, centrífugo, que a la vez dispersa y dispensa espacios al horizonte de los cuatro puntos cardinales). De ahí la ambivalencia de la raíz *colo*, latente en el *occultare*: de un lado celebración del culto religioso, del otro dedicación al cultivo; una ambigüedad que se prolongará en el espacio progresivamente laico de la Modernidad, en todo lo referente a la *cultura*. Como ya sabemos, es la técnica la que traza ese «límite» que engendra mundo. Pero como sabemos también, debemos huir de la tentación (teológica o metafísica, tanto da) de creer que el arte, por su parte, está *concentrado* en el interior del cerco sagrado, y más: petrificado en la estatua de un dios que está cercada –y cerrada– arquitectónicamente por el templo y poéticamente por un mito o un *credo* cualquiera¹⁶. De acuerdo con tan fácil división, la técnica estaría entonces al servicio de lo profano y el arte al de lo sagrado. Sólo que tanto la una como el otro son *ontológicamente* anteriores a esos «recintos». La técnica, ya lo hemos visto, porque es ella la que traza el límite que los «crea», sintiéndose así autorizada a intervenir en uno y otro campo. ¿Y el arte? El arte recuerda constantemente a la técnica la *esencia* de la que ésta proviene, a saber: la contienda originaria entre lo térreo (que «ansía» dispersión, invisible, en la obra) y lo humano (que tiende a «concentración», visible para todos los miembros de la comunidad en la horizontalidad de la ciudad; una visibilidad accesible sólo para algunos en el cerco sagrado, vertical, del templo). Así, la técnica dice colaboración de hombre y tierra, mas con deseado dominio del quehacer humano contra una resistencia entonces que él considera «natural»; el arte significa en cambio *conjunción de exclusiones*: él es la cópula violenta latente en la colaboración técnica entre hombre y tierra. Arte dice indisolublemente *concentración-y-dispersión*.

Por eso no le importa perder su aura¹⁷. El término proviene obviamente de la esfera religiosa y su ejemplo más conocido está en la *aureola* o nimbo de los san-

¹⁵ Bien puede darse, por contra, en lo más hondo e inaccesible de una caverna, como en Altamira.

¹⁶ Como, en alemán, «poesía» es *Dichtung*, y el verbo correspondiente (*dichten*) significa también «condensar, concentrar», Heidegger –y no sólo él– se ve llevado en numerosas ocasiones (sin ir más lejos, en la conclusión de las citadas *Bermekungen*) a entender el arte como «poesía» (en el sentido lato del griego *poiesis*), o sea, como concentración: todas las cosas debieran estar reunidas en la Cosa (del pensar o del poetizar: dos respectos de lo Mismo); todas las palabras, en la Palabra. Con ello, se acerca peligroso y hasta místicamente al ideal «metafísico» de la *presencia constante*, que él mismo ha denunciado tan brillantemente en otras ocasiones.

¹⁷ Cosa que parece lamentar en cambio Benjamin, en su muy relevante ensayo «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» de 1936, recogido en el libro homónimo (Frankfurt/M., Suhrkamp, 1963 [*La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*]), cuando, criticando al fascismo, parece confundir de nuevo «arte» y «técnica» al servicio del pueblo, y dice que la sociedad, suicidamente volcada a la guerra imperialista: «Arroja la corriente humana al lecho de sus trincheras en vez de canalizar los ríos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades en vez de sembrar cosechas desde sus aeroplanos, y encuentra en la guerra de gases un medio de *abolir el aura de una nueva manera*» (p. 44, el subrayado es mío). Citaré directamente en el texto por esa paginación.

tos medievales. Como es sabido, Benjamin constata correctamente que, con el advenimiento de la capacidad técnica de reproducción de obras de arte, éstas han perdido su *bic et nunc*, su carácter de ser únicas y genuinas (*Echtheit*), y en suma su existencia (*Dasein*) de «cosa» privilegiada como el *original* (cfr. p. 13). Ciertamente, él reconoce que, ya de siempre, el arte ha sido reproducible; en los griegos, gracias al vaciado (*Guss*) del bronce y el molde (*Prägung*) de la cerámica (podía haber añadido la producción en serie de estatuas, la fabricación de tejidos, la reproducción de estilos y procedimientos arquitectónicos, etc.); en los medievales, por el grabado en madera; y luego, en cascada, por la calcografía, la imprenta, la litografía (germen de las revistas ilustradas), la fotografía y el disco (germen del film sonoro), etc. Pero sostiene que la técnica moderna (maquinista) ha llevado a la pérdida del *original* artístico (de manera que ni siquiera cabría hablar de «reproducibilidad», porque no hay nada que reproducir), o sea, de la obra de arte en cuanto tal, de *esta* cosa ahí delante, que entendemos como «arte». Los intentos finiseculares del *art pour l'art* (a la cabeza, Mallarmé) son despachados como reacción ideológica. Ahora, el arte sirve como adoctrinamiento ideológico de las masas y lleva al fascismo, que fomentaría una estetización de la política. Frente a esa inmundicia función (con razón criticada), el comunismo se propone —como señala Benjamin al final del ensayo— una: «*politización del arte*» (p. 44). Pero, en ambos casos, Benjamin tiene claro que el arte ha dejado de estar al servicio de la religión, falto ya de todo «valor cultural» (*Kultwert*), para pasar al servicio de la política, expuesto como está enteramente a la mirada del pueblo, del público (*Ausstellungswert*: «valor de exposición»; para la distinción, cfr. p. 19 y s.). Citando en efecto como ejemplo la idea de Pierre Duhamel sobre la función social del cine (cfr. p. 40), opone a éste —como «mecanismo de compensación»— a la religiosa *concentración* perdida, y lo ve (en la moderna sociedad de masas) como vehículo de esparcimiento y dispersión (*Zerstreuung*).

Me parece que hay aquí un *quid pro quo*. Casi estaría uno tentado de decir, con los escolásticos: *concedo, sed distingo*. Una cosa es la utilización del arte, otra lo que éste sea. Pues también una obra de arte puede ser contemplada técnicamente en su *servicialidad*; y esta función cambia: las pirámides, cuyos sillares están amasados con el sudor y la sangre de miles de esclavos, sirven ahora de pingüe negocio (a pesar del terrorismo integrista) para el Estado egipcio, y sobre todo para los *touroperedores*; mas no por ello dejan de ser consideradas, *para nosotros*, como arte. En la Plaza Mayor de Madrid se celebraron *autos de fe*, luego corridas, y ahora sirve en ocasiones de marco de espectáculos veraniegos (un buen ejemplo de arte público) y siempre de concentración masiva de paseantes y turistas (un buen ejemplo de técnica cultural).

Benjamin parece tomar al arte como un conjunto de «cosas» (reproducibles o no) que funcionan como instrumento del poder. Lo cual es bien cierto, pero banal: nada escapa al ejercicio del poder, porque este tan traído y llevado término no es sino la abstracción global del funcionamiento social. Todo depende de la organización política que ese poder tome. Pero, como hemos visto, el arte no es una «cosa», sino una función de sobredeterminación de la técnica (la cual no es tampoco, ni mucho menos, una cosa). Benjamin sigue pensando más o menos como Aristóteles: la obra depende de su finalidad, y ésta se halla en el propietario. Si

éste es único, original e irrepetible (por caso extremo, el dios o el déspota), es lógico que la obra sea tan original como su dueño. Si el fin último se halla en la colectividad (proletaria o fascista), es igualmente lógico que no haya originales, sino que todo arte sea «copia». ¿Copia, de qué? Naturalmente, del esquema político, que a su vez determinaría al engrama o proyecto técnico, responsable en última instancia de la producción de objetos en serie. Ese esquema sí que sería el «original». La única diferencia estaría entonces en el artista, más que en el arte. En el fascismo, el artista supremo sería el *Führer* o el *Duce* (un buen «original», a fe) y su camarilla de artistas (por caso, los futuristas, encabezados por Marinetti, tan odiado por Benjamin). En el comunismo (guiado al principio por la Academia de las Artes, qué le vamos a hacer), el artista sería cada hombre –individual y polifacético– del pueblo, que proyectaría una «luz» creadora sobre sus obras, dotándolas de nuevo de *aura* (un aura «democrática», ahora). De creer a Benjamin, y simplificando, lo primero sería malo. Lo segundo, bueno. Puede ser. Pero no para el arte. Nadie negará que existe un arte fascista, y de gran calidad (como testimonian los edificios de la E.U.R. de Roma y las obras y proyectos de Speer), con independencia de su uso espúreo. De igual modo, tampoco cabe negar que hay un arte comunista (el «realismo socialista») de ínfima calidad y otro –cortado en seguida de raíz– excelso (el constructivismo, los films de Eisenstein o de Džiga Vértov, o alguna sinfonía de Shostakovich), aun cuando concediéramos, con anchas tra-gaderas, las buenas intenciones sociales de los dirigentes soviéticos.

De manera que todo intento de atribución de la calidad artística a la religión o a la política es estéril. ¿Desde dónde medimos *nosotros* en cambio esa calidad? Obviamente, desde la capacidad de la obra para *diseminar lo térreo*, para dejar que se manifieste lo sensible en cuanto que sensible, o sea, en cuanto que indisponible a la acción técnica que, sin embargo, está en el corazón de esa misma obra. La calidad de una obra depende de que ésta haga brillar, al instante, la caducidad de las cosas y la mortalidad de los hombres, *junto con* el esfuerzo del hombre por arrancarse técnicamente a ese vértigo. La obra de arte es perenne, sí: pero en absoluto se trata de una copia o resplandor sensible de la eternidad (sepa Dios qué es eso), sino de la *guarda de lo efímero*, como ya Baudelaire alcanzó a entrever, ese artista que despreció jovialmente el «aura», tanto del artista como de la obra. Esa aura no era, no fue nunca propiamente artística. Se trataba de un fulgor prestado. Y es poco posible –y en todo caso indeseable– que vuelva a ser colocada sobre la cabeza augusta de un artista genial (véanse las fotos de Picasso en calzoncillos, y compárense con el retrato –con turbante *à la turca*– de Lord Byron). Pero con esta bienvenida pérdida (no para el arte, porque éste nunca tuvo de suyo aura alguna) desaparece también de la consideración artística su peraltación de la obra como *esta* cosa individual, *hic et nunc*, como original irrepetible: una valoración procedente en definitiva de la exaltación aristotélica del Gran Individuo, de un irrepetible y único Señor (*kouranós*), o sea: de la *prôte ousía*; una concepción esta en la que luego cada «quisque», cada *tóde ti*, ansía en vano ser de verdad la Primera Sustancia: el Dios. Y es que lo irrepetible no es la cosa, ni el *sentimiento* que ésta produzca en el espectador, sino la puesta de relieve *en cada caso* del carácter efímero del espacio-tiempo de la existencia, de la conjunción «hombretierra», esparcida por la gama cromática de los *Nymphéas* de Monet en la Orange-

rie parisina, pero latente también en la ejecución de *Parsifal*¹⁸ o, con mayor vigor, en las *acciones* de un Joseph Beuys o en las videoinstalaciones de un Bill Viola.

Claro que, para concluir este apartado, podemos dejar oír una voz discordante, que nos pregunte qué tienen que ver todas esas consideraciones –lindantes con lo mítico– sobre el hombre y la tierra, con la idea común del arte como *región estética*, y más aún con su definición moderna, aducida por nosotros mismos a partir de un famoso texto kantiano. ¿Acaso no es el arte una producción *ad libitum* a objetos, de acuerdo con reglas racionales? Ciertamente lo es, también. Sólo que habrá que analizar lo que esto *quiere decir* para nosotros, y no dentro del complejo sistema de la filosofía kantiana.

EL ALBEDRÍO DE KANT Y LA «FUENTE» DE DUCHAMP

Ya hemos repetido varias veces que, según Kant, la operación *Kunst* («arte-técnica», todavía sin diferenciar) puede ser definida como una producción (*Hervorbringung*) por arbitrio (*Willkür*) de objetos, pero según razón. *Kür* significaba antiguamente «decisión», y *Wille* corresponde todavía hoy a nuestra voz «voluntad», de modo que el arbitrio¹⁹ es el acto de *decidir* que exista algo por la propia voluntad del agente, o sea: libremente; pero, en el arte, atendiendo a la voz de la razón (*Vernunft*, de *vernehmen*: «percibir, escuchar atentamente»); ahora estamos en condiciones de «deletrear» la definición kantiana del modo siguiente: *Kunst* es el acto libre de decisión por parte del hombre para poner ahí delante objetos cortándolos, desgajándolos *de* (eso significa *de-cidir*: cortar, separar algo de algo)... ¿de qué? Kant no lo dice explícitamente; mas como se trata de la producción de *Objekte*, que el filósofo suele distinguir con relativo cuidado de *Gegenstände*²⁰, se sobre-

¹⁸ ¿Pensó Benjamin acaso en el hecho de que en la música no ha existido nunca un «original», dado que la partitura no es todavía, por sí sola, la obra de arte? También el teatro y la poesía gozan del privilegio de existir sólo en su ejecución, aunque la interpretación de la última pueda correr privadamente –con mayor o menor fortuna– a cargo del propio lector. Esta separación de lo cósmico (afortunada, pues que nos obliga a distinguir entre la cosa o sustancia y la sobredeterminación artística, siempre relacional) se arrastra desde la antigüedad, sin que haya que esperar al cinematógrafo, aunque es cierto que, como apunta Benjamin, sólo aquí comience una reproducción masiva, ajena a tiempos, lugares y públicos específicos. Pero esto no es un cambio cualitativo, sino la cumplimentación planetaria de una tendencia intrínseca al arte desde su origen.

¹⁹ Es preciso añadir al respecto que «arbitrio» (o «albedrío»; ambas expresiones provienen de *arbitrium*, de donde procede igualmente «árbitro») sólo empieza a adquirir su sentido peyorativo de «proceder arbitrario» a finales del siglo XVIII, cuando las manos y la mente del operario han de sujetarse a las estrictas reglas marcadas por la máquina o, análogamente, cuando el individuo ha de sujetarse a la ley moral (y política), en vez de hacer «lo que le dé la gana». Antes, obviamente, también se estaba sujeto a la ley: pero ésta emanaba del «arbitrio» de las fuerzas naturales, del poder del monarca o de los designios inescrutables de Dios, de manera que –para el hombre moderno, para el hombre de la revolución– se trataba de una lucha entre arbitrariedades resuelta por la fuerza o por el temor, y no del establecimiento de normas inteligibles, universales y necesarias, o sea, racionales. A pesar de que precisamente Kant contribuyera en gran medida a distinguir entre la acción «arbitraria» y lo libre, lo utiliza todavía, en el ámbito tecno-artístico, en el significado original; seguramente porque aquí se trata de dominar a la naturaleza material en beneficio del hombre (de mayor rango que ella), pero sólo por sujetar la acción humana a razón (la cual se da ciertamente en el hombre, pero que es muy superior a él, lo mismo en cuanto individuo que como especie).

²⁰ Kant (y con él, los idealistas posteriores) emplea el neologismo *Objekt* (del latín *objectum*: lo arrojado ahí delante) para designar algo ya comprendido y estructurado por la mente del analítico (p. e. el

entiende que esa decisión extrae una cosa (o partes de cosas) de otra situación o ámbito tenido por «natural», o sea: inmediato, recibido irreflexivamente y, por ende, impuesto, enfrentado al hombre. Ello implica que, aun cuando no se le hiciera sufrir transformación fáctica alguna a un «objeto» (*Gegenstand*), el solo hecho de extraerlo de su seno apariencial, «fenoménico», para colocarlo en un ámbito humano, reflexivo y libre, supondría ya una acción tecno-artística.

Por ejemplo, un mingitorio separado del sistema sanitario (cisterna, cañerías, cloacas, plantas de reciclado y emisores), colocado en la sala de un museo bajo la inscripción *Fontaine de vie* y firmado por R. Mutt (uno de los heterónimos de Marcel Duchamp), es ya una producción artística, aunque no sea sino porque nos hace reflexionar (como de «rebote») en una función que todos tenemos por absolutamente natural (a saber: la micción, a escondidas en lo esencial, de varones adultos en espacios sexualmente delimitados dentro de edificios de uso colectivo); gracias a esa reflexión, el *Gegenstand* «mingitorio» se convierte en un *Objekt*: en objeto de reflexión y comprensión. Además, ese mismo mingitorio, conectado de nuevo al sistema sanitario, y excluyendo o borrando inscripción y firma, podría volver a formar parte de lo que él *era* ya antes: un producto técnico. Pero no de siempre, no esencialmente. Pues era tal producto en virtud de haber sido previamente triturado mineral de cuarzo –junto con otros materiales– arrancado de su seno «natural», modelado en un horno, sometido a un proceso de vitrificación, etc. Como se ve, en un sistema global de exclusión de –y de inclusión en– un esquema de referencia (en una «red de significatividad») lo decisivo para saber si algo es arte, producto técnico o cosa natural (si es que es posible llegar a lo «natural» sin más: algo bien discutible) viene establecido en virtud de su mayor o menor proximidad al arbitrio del productor. Pero no basta el mero arbitrio. Todavía muchos «amantes del arte» siguen pensando que lo que hacía Duchamp (y su larguísima progenie artística) es justamente eso, una arbitrariedad oscilante entre la extravagancia, la «tomadura de pelo»

Objeto trascendental es la «cosa en general»: una suerte de correlato o *constructo* en el que se muestran claramente las proyecciones del aparato categorial y formal del sujeto, sin atender a la variopinta «materialidad» de las cosas; así, puede decirse que la «Estética» y «Analítica» de la *Crítica de la razón pura* tratan de cómo reducir las cosas, los fenómenos, a Objeto, sin más; y la «Dialéctica», de cómo es imposible reducir las Ideas de la razón –y por ende la razón misma– a Objeto). *A fortiori*, un Objeto es también un artefacto, algo construido por el hombre, en base, primero, a esa fundamentación filosófico-trascendental, propia de todo «Objeto»; después, a su plasmación *matemática* (el modelo teórico del Objeto posible); y luego, a las reglas técnicas de construcción. Ascendiendo en la escala, Objeto es también todo acto humano o parcela del saber, una vez desentrañados los elementos que allí concurren (también en español son sinónimos «Objeto» y «tema»), y sobre todo una vez que se advierte su finalidad, o sea, la adecuación de ese «tema» a su concepto (como cuando decimos: «esta visita no tiene objeto», o decimos «perseguir un objetivo»). A este respecto, es dudoso que para Kant sea el hombre, en cuanto tal, un Objeto, y menos que lo sea Dios. En cambio, *Gegenstand* (literalmente: lo que está enfrente, lo que sale al encuentro) designa algo que aparece fenoménica, inmediatamente (cosa, situación o tema); como si dijéramos, la presencia «bruta» tal como es percibida sin más, irreflexivamente y antes de ser analizada. Un coche es un *Gegenstand*. El análisis computacional del diseño de un coche es un *Objekt*. Un *Gegenstand* puede producir temor y temblor (p. e., si un coche se echa encima de un peatón), porque aún no se sabe a ciencia cierta de qué se trata ni, por tanto, cómo controlarlo; en cambio, por la filosofía, la ciencia, la técnica, la política y la ética dominamos y controlamos *Objekte* (y por el arte?). Por lo demás, la analogía de esta distinción con las cosas «naturales» (y hasta sobrenaturales) y con los productos manufacturados o fabricados es aquí patente. Aunque aquí no tendría «objeto» establecer sutilezas ortográficas, parece conveniente verter en otros casos ambos términos por «objeto» (con minúscula, para *Gegenstand*) y por «Objeto» (con mayúscula, para *Objekt*).

y la locura; un acto sólo paliado por el temor reverencial que infunden el dinero con que se ha tasado la «obra» y su colocación en un museo. Si ya el profeta Isaías clamaba al cielo porque el idólatra adoraba la talla que él mismo había hecho con el tronco de un cedro, hay que imaginarse qué pensaría de un «mingitorio» como el de Duchamp, que no ha sufrido físicamente transformación alguna (y en efecto, es notorio que Duchamp consideraba a tales obras como un *ready-made*).

Pero sí ha experimentado una transformación. Y poderosa. Aquí es donde interviene el *caveat* kantiano: el arbitrio en la producción tecno-artística ha de estar sujeto a razón. Por caso, los mismos que se burlan del quehacer «artístico» duchampiano o protestan violentamente contra su colocación museística y el consiguiente dispendio (¡un mingitorio, pagado con el dinero del contribuyente!), verían como algo perfectamente entrado en razón la conexión del urinario a la red (en primer lugar, sanitaria; y después, significativa), porque entonces esa «cosa» estaría en su *sitio*. Pues los tales murmuran: ¿acaso es razonable que un museo sea el sitio apropiado para exponer a la contemplación un mingitorio suelto? Respuesta: sí puede llegar a serlo, en el caso de que por «razón» entendamos, no un sistema de meras conexiones utilitarias, sino el sistema (el enlace consciente y omniabarcante) de todos los subsistemas relacionales posibles. Y ello implica, primero, que para que haya enlaces es precisa una exclusión y separación jerárquica de órdenes; segundo, que esa exclusión asegura el dominio —limitado— sobre el esquema de referencia escogido (aquí, la red sanitaria prima sobre la fabricación de cerámica, la utilización de hornos, etc.); que ese dominio es efectivo y duradero si y sólo si acepta estar a su vez sujeto a un esquema superior (el de la higiene pública), el cual está sometido por su parte a consideraciones de planificación económica (pregúntele a la empresa Roca), espacial (construcción de W.C. en edificios de uso público)²¹, urbanística (conexión de esos recintos con la red general de cañerías y cloacas, de ésta con plantas de reciclado de residuos, con emisores subacuáticos, etc.), política (en toda ciudad que se precie hay que ocultar los residuos y su transmisión) y hasta ético-religiosa (no es tolerable que los varones adultos anden orinando por la calle públicamente, como si fueran perros; aquí sigue funcionando el *pudor* de la ley de Zeus). Todo ese gigantesco tinglado de *exclusión* y separación, de *dominación* y control, y en fin de «creación» pública de un espacio privado constituye un ejemplo de lo que sociólogos como Nicklas Luhmann llaman hoy «grandes sistemas técnicos». Y todos estamos de acuerdo en que tales sistemas son *racionales*, pues que sacan a la luz no tanto «cosas» cuanto *conexiones funcionales* en el seno social.

Pues bien, ¿en qué consiste después de esto la operación «artística» de Duchamp con su orinal? Desgajando violentamente la bacina de ese su sistema tecno-natural, la conecta no menos violentamente con un subsistema (el del museo) no menos racionalmente sometido a otros sistemas superiores (el de la edificación y aleccionamiento del público respecto a la cultura y los valores patrios, laicos y «humanistas», gracias al esfuerzo de individuos privilegiados y abnegados: los artistas, cuyas miras son desde luego más altas que las de los constructores de

²¹ En sentido lato, claro está. También las oficinas, las fábricas y los grandes almacenes tienen W.C., con tazas para recoger la orina masculina.

aparatos sanitarios). Que el subsistema «museo» es tenido por superior al subsistema «distribución pública de W.C.» está claro, aunque no sea sino porque los museos tienen lavabos y no al revés, y porque una obra de arte (también desde luego el orinal de Duchamp) es mucho más cara que un sanitario. ¿Qué hace Duchamp? Contra todo uso normal de los espacios, *conecta* esos dos subsistemas y, con ellos, un «gran sistema técnico» y el no menos grande sistema «cultural», poniendo a los dos de golpe ridículamente en *entredicho*, como si el artista mirase a ambos desde una *altura* o *fortín*, a la vez que deja aparecer *a sensu contrario* la totalidad del «espacio político» moderno en el que se ensamblan los sistemas.

Desde esta perspectiva (soberanamente elevada), la definición kantiana²² no sólo vale para la producción del objeto técnico «mingitorio» mediante un arbitrio sometido a razón (para abreviar, la presente en la higiene pública), sino sobre todo para sacar a la luz (*hervorbringen*) mediante una libre decisión –por la cual se excluye a algo de un subsistema y se lo conecta con otro– un *Objekt*, o sea: una interpenetración consciente y lúcida en la «obra», *actu* (cosa más título más firma individual), de conexiones y separaciones funcionales sistemáticas. Con ello, el «anterior» objeto (*Gegenstand*), sin dejar de pertenecer del todo al subsistema de origen (ni su forma ni su materia han cambiado; su función, sí), irrumpe arbitrariamente en otro subsistema, «sacándole los colores». Y todo ello, de acuerdo a un dictamen superior de la razón (superior, porque pone en entredicho la supuesta racionalidad de los sistemas cuando éstos pretenden tener sentido y estar completos cada uno de por sí, de forma aislada, y por conectar y ridiculizar a la vez dos sistemas de «espacios» o «relaciones de poder» dentro del gran suprasistema «Ciudad»). Lo único que a mi ver le falta a la *Fontaine de vie* para ser una verdadera obra de arte total, o sea, exquisitamente racional, es la ubicación, al lado de la sala del Museo de Filadelfia, de un W.C. al que le hubiera sido arrancado el mingitorio (el cual tendría que ser, claro está, el expuesto), impidiendo así al usuario el ejercicio de una función «normal»... en ese *sitio*. De esta manera, no sólo la definición kantiana sería justa, sino también la de Heidegger: se ha sacado a la luz (o «desocultado»), poniéndolo «ahí delante» (en la sala pública de un museo), una obra en la cual *se pone en acto la verdad*, dado que en ella, en la obra, resplandece ante todo el pueblo: 1) la acción de llevar (*bringen*) una cosa a un «espacioenfrente» (*vor*) –el *ser* de la sala, que abre vías y lugares, que acoge, selecciona y coloca cosas–, y 2) la violenta separación de esa misma cosa respecto de su origen (*her*), que es, a saber, una red de significatividad cotidianamente «oculta»: oculta, porque pasa desapercibida a fuerza de estar permanentemente expuesta (tal ocultación sería el *ser* de la red sanitaria); de esta manera, la «cosa-obra» *que pone en acto la verdad* desoculta y a la vez preserva como lo oculto en cuanto oculto una función aún más secreta (sobre todo si ejercida en lugares públicos), a saber: la necesaria deyección de fluidos humanos sobrantes (una operación

²² Ni qué decir tiene que en absoluto pretendemos cargar a la cuenta de Kant estas meditaciones, sino servirnos –como hemos hecho con Heidegger– del peso de sus palabras para acercarnos al fenómeno del arte. Seguramente lo que quería decir Kant es mucho más «moderno»: podemos producir objetos arbitrariamente porque ya hemos reducido en buena medida a la naturaleza a un conjunto fiable de leyes (*natura formaliter spectata*); y la sumisión a la razón por parte de ese arbitrio consiste en seguir las reglas de aquélla tanto en el uso especulativo como en el práctico.

perteneciente sin duda al *Dasein*, al «ser-hombre»). Y preserva el ocultamiento en verdad (*bewahrt*, dice Heidegger), porque a nadie se le ocurre miccionar en la taza duchampiana, aunque su visión desoculta le recuerde (como en la *anámnesis* platónica) una necesidad fisiológica que, al menos públicamente, ha de mantenerse en secreto y en retiro: inaudito cruce de la luz pública y de la opacidad cerrada de lo privado, puesto de relieve por la obra de arte de Duchamp²³.

EL ARTE PRIVADO Y EL ESPACIO PÚBLICO DE LA MODERNIDAD

Al comienzo del apartado «El arte y el espacio... de la Máquina y el Mercado» dejamos constancia de un hecho innegable, a saber: el nacimiento de la conciencia reflexiva del arte en la Modernidad y la consiguiente implantación en las distintas lenguas europeas del sustantivo «arte» para designar una región ontológica, desgajada ahora del viejo tronco de las técnicas (que, consecuentemente, se empezarán a llamar así desde el siglo XIX, expulsando de su seno a la artesanía)²⁴. Es como una filial que se hubiera establecido por su cuenta y arrogado superioridad y distinción sobre la vieja casa matriz. Incluso se adscribió a esa región un venerable trascendental: *pulchrum*, «lo bello», que hasta entonces había servido para designar la latencia de lo sobrenatural en lo sensible. Por eso correspondía a *pulchrum* el *splendor entis*; un resplandor procedente en definitiva del *ens summum*, de Dios, que nimbaba a las cosas bellas con su luz (de ahí la idea del aura o aureola; y de ahí también que la belleza natural, o con más razón la emanada de los santos y sus acciones, fuera considerada como muy superior a la artificial)²⁵.

Con todo, hasta ahora no pudimos aducir las razones de este cambio fundamental, dado que él conmovía todas las viejas distinciones y estaba flanqueado por otros dos grandes fenómenos esenciales de la Edad Moderna, precisados de análisis: la conexión estrechísima desde entonces de ciencia y de técnica por un lado, y la no menos fuerte entre el capitalismo y la esfera práctica, éticopolítica. Pero ya podemos investigar esas razones, una vez que hemos determinado

²³ A nadie se le escapa que existe otro utensilio sanitario aún más privado; tan privado, que su nombre proviene del retiro mismo: el *retrete* (todavía santa Teresa hablaba del «retrete del alma»). Pero si la elección de ese aparato hubiera ganado por un lado una mayor carga de desocultamiento del ocultar en cuanto que ocultar, con ello se habría perdido por otro la gran fuerza sugestiva de conexión del mingitorio con un gran órgano sexual femenino (analogía acentuada por el modo de estar colocado el sanitario frente al contemplador) y de la micción con la eyaculación del órgano sexual masculino (de ahí el irónico título duchampiano: «La fuente de la vida»). Es ésta una vigorosa analogía que públicamente hemos pasado antes por alto, al hablar de los sistemas sometidos a razón. De todas formas, ya Hegel había conectado micción y fuerza genesiaca en su *Fenomenología del espíritu*.

²⁴ No sin excepciones, claro está. Los usos adscritos a viejos términos se resisten a morir. Así, hablamos de la Escuela de Artes y Oficios, o se dice de alguien mañoso que «tiene mucho arte para sus cosas». En general, «arte» sigue designando —aunque tangencialmente— todo el campo de lo manual, desde el tореo a la habilidad culinaria.— Lo mismo le pasa al término «filosofía», para significar cualquier cálculo o proyecto teórico (antes se hablaba de «política», adjetivada: política de la empresa, comercial, etc.; ahora —quizá por la poca consideración del común hacia la política— parece más elegante hablar de «filosofía» para esos mismos casos).— Lo que ha desaparecido del uso lingüístico (y ello no es casual) es la denominación «bellas artes».

²⁵ Algo que llega, con vacilaciones, incluso hasta Kant; ésta es una valoración que sólo se invertirá decisivamente por el poderoso influjo de la *Estética* hegeliana.

además las relaciones entre arte y técnica, en general (algo sólo posible para quien se sabe descendiente de la Modernidad, por más que reniegue de ella).

Y bien, después de todo lo dicho, esas razones aparecen casi por sí solas. La ciencia y técnica modernas tienden a despojar a las viejas sustancias de toda su variopinta corteza sensible, lo mismo en las concepciones continuistas (sean foronómicas o dinamicistas) que en las discontinuistas (las distintas variantes del atomismo). Por seguir dos imágenes plásticas tomadas de la industria maquinista, los continuistas verían la realidad fenoménica como un gigantesco bosque cuya madera, prensada y mezclada con agua, daría lugar a una densa y viscosa «pulpa» a partir de la cual se fabricarían *ad libitum* utensilios de todo tipo (al igual que en la realidad técnica surge de esa pulpa la industria papelera y textil). Los atomistas, en cambio, proceden a triturar «en seco» la realidad apariencial como si ésta fuera una cantera inmensa de piedra granítica, deshaciéndola en minúscula gravilla para las carreteras o fundiéndola para obtener cristal o porcelana. Este símil industrial se ve por lo demás corroborado por la expansión omnimoda de la epistemología que, muy metódicamente, empieza por reducir las cualidades secundarias (devaluadas como «subjetivas»: sabores, colores, sonidos, sensaciones táctiles) a cualidades primeras (ensalzadas como «objetivas»: figura, tamaño, extensión, movimiento), «traduce» luego éstas en entidades matemáticas, y acaba por hacer de la antigua «realidad de verdad»: la sustancia, un incoloro y casi inútil soporte (un *I don't know what*, un «no sé qué», dirá Locke), una abstracción a pique de perderse por completo en el fenomenismo humeano. Y con razón, porque ahora el verdadero soporte, lo que está «literalmente ahí debajo» sosteniendo la realidad, será el entendimiento (*understanding*, en inglés), esa facultad superior del «yo» no en vano encargada, a la vez, tanto de «concebir» y «juzgar» (o sea: de elegir, abstraer y generalizar por un lado, y de analizar y discriminar por otro)²⁶ como de sintetizar, esto es, de componer, de (re)construir objetos (*Objekte*) a partir de cosas fenoménicas (*Gegenstände*)²⁷. Y por encima del entendimiento se coloca a la facultad suprema: la razón, encargada de relacionar y organizar juicios mediante leyes y principios hasta hacer de la realidad una gigantesca composición, una esfera en la que no existen ya lugares propios de las cosas, sino *sitios*, puestos que vienen asignados incondicionalmente por ese Juez supremo²⁸.

Sin embargo, el emprendedor mecánico moderno había sabido leer –entre las líneas de los libros antiguos preservados– a Demócrito²⁹. Y Galeno nos ha trans-

²⁶ Unas operaciones subjetivas que reflejan las acciones técnicas ejecutadas por la máquina sobre la «materia bruta»: prensar, troquelar, laminar, triturar, etc.

²⁷ También aquí es clara la analogía con los productos, con el *output* de la máquina. De manera que serán esos *constructos*, esos compuestos los que reinician sobre la realidad ingenua, natural y, cuando no puedan transformarla (ni deban, por tratarse por caso de órganos humanos), la explicarán a su imagen y semejanza: el corazón será visto como una bomba expelente-impelente, el estómago como un horno de fundición, las venas y arterias como «vasos», etc. Y el universo, como un mecanismo de relojería.

²⁸ Obviamente, el trasunto teórico de la razón moderna es el *cálculo matemático*, no en vano dividido en cálculo *diferencial e integral*, mientras que la objetivación, la plasmación de ese omnimodo aparato de medida es la Máquina: todo concuerda («*omnia conspirat*», decía Leibniz). Y Goethe señalará irónicamente que, cuando leía a Kant, le parecía entrar en un *telar* (mecánico, por supuesto).

²⁹ No hace falta insistir en que en la Modernidad comienza también la inmensa tarea de desbrozar, limpiar y pulir, ordenar y traducir todo el confuso y en buena parte fragmentario legado de la Anti-

mitido dos sentencias antitéticas de este cauto y escéptico atomista que parecen escritas expresamente para presidir la entera epistemología de la Edad Moderna: «Después de haber dicho [Demócrito] «por convención el color, por convención lo dulce, por convención lo salado, pero en realidad existen sólo átomos y vacío», hace que los sentidos, dirigiéndose a la razón, hablen de este modo: «¡Oh, mísera razón (*tálaina phrén*), que tomas de nosotros tus certezas! ¿Tratas de destruirnos? Nuestra caída será sin duda tu propia destrucción»³⁰. Demócrito, como el moderno, da así con una mano lo que quita con la otra: por un lado, la ciencia —y la técnica— sólo puede progresar por reducción de lo sensible a formalización matemática, capaz luego de plasmación en los movimientos regulares y rígidos de la máquina; por otro, los sentidos no están sólo al inicio del proceso mecánico, sino también al final, en la verificación empírica.

Ciencia y filosofía modernas tomaron buena nota de la advertencia democrítea e intentaron establecer un armisticio que dejara satisfechas a ambas: la sensibilidad y la razón. Y el incipiente arte moderno se dio igualmente por enterado de ella pero, llevando al paroxismo *sans le savoir* su función de desmantelamiento simbólico de la arrogancia técnica, su intento de relacionar esas dos esferas del alma moderna —para hacer ver la supremacía de la razón dentro de la «carne sensible» misma— acabará literalmente en *catástrofe*³¹. Para nosotros, una catástrofe tan nihilista como irrisoria, si atendemos a la asombrosa definición kantiana de la risa: «una emoción (*Affect*) producida de la súbita transformación de una tensa espera en nada»³².

LA CATÁSTROFE BARROCA

En efecto, lo que a nosotros nos interesa resaltar del Barroco es que en ese arte se nos ofrece una paradójica *intuición de la nada*, de la nihilidad del mundo, dentro del cual el hombre, cual la «conciencia desgraciada», sabe que la Verdad no está en este mundo y por eso se consume en «tensa espera», diciendo con Santa Teresa «que muero porque no muero». Y así, lejos de proporcionar una intuición que «condense» y «poetice» (en alemán, en ambos casos *dichtet*) los distintos miembros del cuerpo social (a la cabeza, el Monarca), la intuición barroca *desgarra*, desplaza al hombre de su asentamiento en el mundo y lo suspende, por así decir, de la grisalla del vacío, como se aprecia en los cuadros de Caravaggio y de Velázquez. La grandiosidad de los decorados teatrales, la ampulosidad de las fachadas barrocas y de los monumentos funerarios, la «carnosidad» y pastosidad, en fin, de la pintura, desde el *sfumatto* (ya presente en Leonardo, pero que alcanza nuevo sentido y máxima dramaticidad en Rembrandt, donde el bulto parece arrancarse de la

güedad, usado también como «materia bruta» de la que extraer ejemplos e incitaciones de *emulación*, guardando el resto de un modo erudito, para ulteriores reelaboraciones.

³⁰ Diels-Kranz 68B125 (Galeno, *De medicina empirica*, fr. 8). Sigo la versión de M. I. Santa Cruz de Prunes y N. L. Cordero en *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 1980; III, 338.

³¹ El término griego original: *katastrophé*, significa trastorno, inversión; como si dijéramos: ponerlo todo «patas arriba».

³² *Kritik der Urtheilskraft* § 54; Ak. V, 332.

nada) al tenebrismo de Ribera o de Zurbarán: todos ellos son signos que muestran, *a sensu contrario*, el sinsentido de la vida (un sinsentido que nosotros vemos apuntar ya incipientemente a algo más peligroso para la época: la inanidad, no sólo de «esta» vida terrenal, sino de la vida «eterna», cuya única «consistencia» –según se revelará al cabo con Hegel– estribaría en su función destructora del mundo, como un fuego que vive y se consume en el perenne incendio de lo existente).

La inversión barroca de los planos, presente por igual en el ámbito protestante y en el de la Contrarreforma, consiste, como es sabido, en ver a esta vida como muerte, y a la muerte como umbral de la vida «verdadera». Sirva de ejemplo de esta «catástrofe» la sepultura del arquitecto Giovan Battista Gislenus en la iglesia de Santa Maria del Popolo, de Roma. En ella, el difunto está retratado en lo alto, mientras abajo un esqueleto esculpido sostiene la leyenda: *Neque hic vivus, neque illic mortuus*³³. Llevemos al extremo el significado de estas palabras, generalizándolas: ellas no dicen simplemente que Gislenus, ahora muerto, esté simultáneamente viviendo de verdad «al otro lado», tras pasar el umbral de la muerte. Ese *hic* no se refiere sólo al «aquí» del sepulcro, sino a la vida en la tierra: mientras creemos estar vivos, en realidad estamos muertos; y al contrario, *illic*: «allí», en ese «lugar» al que llamamos muerte, se está dando la verdadera vida. Concedámoslo. Pero, ¿dónde se da cuenta de esta inversión? *Neque hic, neque illic*: «Ni aquí, ni allí». Ése es el impenable «espacio» abierto por la obra, la intuición del *paso*, del purísimo movimiento de la existencia, todo él tensión de dos fuerzas contrapuestas que sólo dirían su verdad si *per impossibile* pudieran descansar cada una en su opuesto.

La obra barroca es imagen, pero ¿de qué? En nuestro caso, ¿dónde estará el «original», es decir, el propio Gislenus? ¿Está representado en el retrato, o bien simbolizado por el esqueleto, o acaso estará de cuerpo –o mejor, de polvo y ceniza– «presente» en el sepulcro (como un resto), o en fin como gozosa alma presente en el paraíso (también como lo que «resta» de un supuesto *compositum* carnal-espiritual, perdido para *este* mundo)? En verdad, Gislenus está diseminado por todos esos lugares, en virtud del «no-lugar» que es la obra. Ésta pretende articular una totalidad, mas precisamente en su ejecución la destruye y fragmenta: todo aquello a lo que la obra se refiere se torna en residuo, en ruina. Sólo ella, la obra, queda incólume, como *guarda de la ruina*³⁴.

Por ello, el arte del Barroco supone una amenaza para la supuesta y deseada conjunción de esferas de la Modernidad: la representación de lo sensible deja sin sentido a lo sensible *en* su propia manifestación (recuérdese el famoso cuadro de Valdés Leal y su admonición: *sic transit gloria mundi*). Pura *alegoría*³⁵, la obra

³³ He tomado este ejemplo de Mario PERNIOLA, *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1983, p. 95.

³⁴ Walter Benjamin vio muy bien el carácter paradójico e inquietante de la estética barroca, que instaura *in absentia* la «brecha» o el vano a través del cual se atisba la fragmentación de una totalidad de sentido que la obra de arte pretendía instaurar. Luis Fernández Castañeda ha tratado certeramente el tema en el punto 3.10 de su tesis doctoral (inédita) *Experiencia y lenguaje en Walter Benjamin*, Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

³⁵ Sobre el tema es desde luego indispensable el estudio de Walter BENJAMIN, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1963 [ed. cast.: *El origen del drama barroco alemán*, trad. J. Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990]. Es discutible la traducción de *Trauerspiel* como «drama barroco»: primero, porque el *Trauerspiel* se extiende –como poco– hasta el *Sturm und Drang*, Schiller y los románticos, siendo teóricamente interpretado por Schopenhauer y el Nietzsche de *El nacimiento*

barroca se cree destinada a apuntar, más allá de sus imágenes, al poder de la Iglesia o del Príncipe, haciendo ver cómo lo sensible se somete a lo inteligible. Pero, *para nosotros*, la obra pone en entredicho a ambas regiones: las conecta solamente para hacer ver la inanidad del espacio político que ella debiera abrir. Es un *vano* que sólo deja ver la vanidad del gran teatro del mundo. Es verdad que ella «habla de lo Otro» (tal es el significado original de «alegoría»), y más: que instaura esa alteridad al «hablar» de ella, al ponerla ahí delante, de bulto. Pero esa alteridad no es ni la naturaleza sensible, ni la ordenación legaliforme del universo sometido a la ciencia, ni tampoco la actividad técnica humana, sino la *tierra*, cuya opacidad retráctil se muestra a la obra en la obra misma, dispersando las intenciones de ésta: el logro de una totalidad simbólica. Al respecto, es difícil que haya una experiencia tan impresionante como la ofrecida por la comparación casi inmediata entre las colosales figuras de Bernini que circundan a las retorcidas columnas salomónicas de la Basílica de San Pedro y sus modelos (¿o sus bocetos?) en yeso y caña, depositados casi impudicamente a lo largo del pasillo del Museo Vaticano que conduce a la Capilla Sixtina. Naturalmente, escasos turistas –ansiosos de cumplir su objetivo, movidos como están por el deseo de justificar ulteriormente su presencia allí– paran mientes en esos «esqueletos» desahuciados, fuera de lugar y de sentido, ya consista éste en la edificación religiosa o en la exaltación del poder terrenal.

De ahí esa «aura» de melancolía que baña a las obras barrocas, tanto si se trata de la grandiosidad de un templo como de las fanfarrias en honor del Rey Sol con que se inician las óperas de Lully o Charpentier. Edificios, lienzos, textos y música cuentan al unísono una sola verdad: que la Verdad no está en ellos, mas tampoco en el poder que paga al artista, y menos en el pueblo que recibe esas obras. Supuestamente, la Verdad ha de hallarse en «otro mundo», al otro lado de la barrera de la muerte. Mas ese «mundo» se muestra tan sólo como la descomposición de éste; aquí no se da ya la luz cenital del *oculus* del Panteón romano, que deja –invisible– ver el orden, el *mundus*. Muy al contrario, lo que se da es la quiebra de esa luz en los salientes de las fachadas, el retorcimiento de columnas y frontones, el tragaluz que rompe dramáticamente la armonía gótica de la catedral de Toledo, el *trompe l'oeil* de las puertas y ventanas pintadas en los edificios profanos (sarcasmo de la simetría, justamente al pretender ponerla de relieve), la irrisión de la ficción bucólica en una corte que cuida hasta la exasperación el ritual del detalle. Lo que se da en definitiva es el *artificio* en cuanto tal: una confesada mentira para acabar con la mentira del mundo, de este mundo que pretendía hacerse pasar por verdadero.

¿Cabe hablar aquí de *arte público*? Ciertamente, todas las manifestaciones del barroco *parecen* estar encaminadas a un objetivo: guardar las distancias entre los dos primeros estamentos, la nobleza y la iglesia, y el incipiente *Tiers État*: la burguesía. Las obras parecen servir de *tesaurización* del poder: sus dimensiones majestuosas pretenden servir de lección y a la vez de valladar respecto a la pujante clase bur-

to de la tragedia; y en segundo lugar, porque la denominación «drama» (del griego *drám*: acción que discurre) no cubre el espectro del *Trauerspiel*. Habría sido quizá mejor llamarlo «espectáculo luctuoso», aunque comprendo que esto suena un tanto artificioso.

guesa, mientras en la cúspide de esta pirámide de cartón piedra (como si se tratara de una vuelta espectral y algo patética del *ordo* medieval) se alza el Soberano, rodeado de oropel. Todo es falso aquí, salvo la desnuda presentación de la falsedad de todo: ésa es la lección que *nosotros* aprendemos del arte barroco. Se dice que en el despotismo ilustrado todo es *para* el pueblo, pero *sin* el pueblo. Esto no es verdad, porque *todavía* no hay pueblo. Sólo el período revolucionario proyectará anacrónicamente la sombra del pueblo sobre esas deformes *apariencias*, tan inanes como el *deus ex machina* de las representaciones teatrales mitologizantes, tan superficiales como las sombras chinescas o las siluetas, entonces en boga. El barroco: *la profundidad terrea de lo superficial*, una obra del hombre en la que se niega lo humano.

Y sin embargo, si hemos insistido tantas veces en ese fenomenológico «para nosotros», ello se debe a que, para la conciencia de su propia época, sí que ejerció el arte barroco una función política, y más: terapéutica. Por usar un conocido adagio alemán, el artista barroco pinta al diablo en los muros para que no entre en la casa. El énfasis en la inanidad de todas las cosas mundanas, la «putrefacción» de lo sensible, de este mundo natural que necesita ser recogido por el arte para «salvarse» en el plano artificial (no en vano florece en esta época el bodegón, la *naturaleza muerta*), advierte de la urgencia de acogerse a un orden fuerte y rígido: el del Estado absolutista, que pretende incluso englobar dentro de sus prerrogativas las funciones eclesiásticas y colocar como máxima razón la Razón de Estado (o a la inversa, como en los Estados vaticanos, fortalecidos por el arte jesuítico: aquí es la Iglesia la que se arroga funciones estatales. Pero como se ve, en esta inversión todo da lo mismo). Sólo que ésa será una solución desesperada, porque las fuerzas que apoyan *interesadamente* al Príncipe en esa *empresa* (nunca mejor dicho), a saber: la ciencia y la técnica por un lado, y el comercio y la manufactura por otro, harán que en el *phármakon* del arte barroco prevalezca el veneno sobre la virtud curativa. El incipiente orden capitalista choca frontalmente con la estructura política a la que dice servir. La Razón de Estado sólo será efectiva cuando el Estado se convierta en Nación.

Así, en la Modernidad comienza a manifestarse una operación de alto bordo, enderezada a la «invención» ilustrada del Hombre: primero, ciudadano de pleno derecho de la Nación y *público* que exige ver representadas simbólicamente en el Arte sus aspiraciones; y luego, en el horizonte abierto por la Revolución, miembro de la Humanidad, «ser genérico» (*Gattungswesen*). En suma, nada más y nada menos que todo un hombre: alba del humanismo científico y social decimonónico. Alba, también, del nihilismo cumplido, y sibilinamente iniciado en el Barroco.

QUE EL CONOCIMIENTO SENSIBLE, AUNQUE CONFUSO,
NO DEJA DE SER CONOCIMIENTO

Por lo pronto, esa operación científica y filosófica obedeció a análogo principio ideológico que tan buen resultado diera en Roma. Y para nosotros resulta de interés que se diera en el ámbito epistemológico, a fin de intentar restañar la herida que, como vimos, había dejado abierta la recepción de Demócrito, con la lucha entre sentidos y razones. Al igual que en la *urbs* se decidió que, menos esclavos y

extranjeros, los habitantes de aquélla —y luego, tras Commodo, quienes residieran dentro del *limes* del Imperio, fuese cual fuese su origen y condición— serían considerados *civites romani* a efectos jurídicos y políticos, así también la ciencia decidió dar derecho de «ciudadanía» a las impresiones sensibles (aunque fueran de menor rango que los «constructos» matematizables), estableciendo de este modo las bases de la psicología empírica. El resultado —en concordancia con los movimientos sociales, cosa que no debe ya sorprendernos— fue que, en la segunda mitad del siglo XVIII, algunos autores radicales procedentes del sensualismo inglés, como Condillac —siguiendo las huellas del escocés Hume, otro «insurrecto», y llevando sus doctrinas a consecuencias extremas—, propusieron entender al hombre como una «máquina» construida de fuera a dentro por las sensaciones (de modo que el armisticio habría constituido en verdad una pausa para que la «plebe» sensorial asimilara y sometiera a sus señores «racionales»). Por su parte, Leibniz (especialmente en las *Meditationes de veritate, cognitione et ideis*) emprendió una operación más astuta, sutil y restauradora del *statu quo*, aunque en el fondo aún menos satisfactoria que la sensualista (como se probó luego filosóficamente por la superioridad del kantismo, y políticamente por la Revolución Francesa). Leibniz consideró en efecto al conocimiento como un *continuum* gradual, en correspondencia con un universo ontológicamente organizado en una continua *scala entium*. Es decir, que los sentidos (y aun los estratos más altos de la facultad cognoscitiva inferior, como la imaginación, la fantasía o la memoria)³⁶ nos ofrecen una *cognitio confusa* de la realidad externa; si esa cognición pudiera ser alguna vez —*per impossibile*— analizada, desbastada y organizada por el intelecto, se tornaría en *cognitio clara, distincta et bene ratione fundata*, como la que se tiene ya de las *realitates* inteligibles³⁷. Así

³⁶ Ésa es la división fijada por Christian Wolff, el gran sistematizador de la filosofía leibniziana (lo que hemos llamado «fantasía» corresponde a la *facultas fingendi*, la capacidad de combinar imágenes arbitrariamente). Cfr. su *Psychologia empirica*, §§ 56-233.

³⁷ Una representación sensible puede ser clara, pero nunca *distincta*. Para obtener claridad de una representación, basta con que atendamos cuidadosamente a sus características, de manera que podamos distinguir entre lo «vivo» y lo «pintado» (p. e., entre el calco de una mano en yeso y otra de carne y hueso). En cambio, la *distinctio* implica el análisis de una representación hasta sus elementos simples (sin mezcla de multiplicidad alguna), a fin de que luego pueda ser aquélla reconstruida racionalmente; para ello, además, y sirviéndose del principio de razón suficiente, el filósofo habrá de reducir esa variedad de *notas* distintas a su concepto o *ratio* última, haciendo ver cómo surgen, conectadas, de esa unidad fontanal. Ahora bien, y por lo dicho, también Leibniz parece dar con una mano lo que quita con la otra. En efecto, aunque todo lo presente en la representación sensible debiera poder ser «iluminado» en principio hasta hacerse distinto y fundado en razón, esto es imposible, porque la determinación omnimoda de las cosas singulares implica la conexión de las notas o elementos de éstas con todo el universo. De ahí que, aunque Leibniz defiende la posibilidad de un continuismo gradual *epistemológico* y *ontológico*, distinga *lógicamente* entre verdades de razón y verdades de hecho (¡no entre cosas o entes sólo de razón por un lado, y cosas meramente sensibles por otro!), según que lo señalado en el predicado de una proposición inhiera o no enteramente en el sujeto (y por ende se derive o no de él). O dicho de otro modo: nunca una representación sensible podrá ser «traducida» por completo como representación inteligible. Advuértase que no se trata aquí de una limitación psicológica, de hecho, de la mente humana. Pues, aunque parece obvio que Dios —más «infinito» que el universo, ya que su intelecto abarca a todos los mundos posibles, incluyendo éste real— sí que podría realizar esa operación infinita de análisis-síntesis. Él no necesita hacerla, porque Dios no piensa discursivamente, mediante proposiciones y ligándolas luego en razonamientos o silogismos, sino que lo ve todo (como decían los escolásticos) *uno intuitu*. De ahí se sigue —paradójicamente, para nuestro sentido común— que para Dios no hay «verdades»: ni de razón, ni de hecho, porque toda verdad implica la comprensión de la inhesión (suficiente, para los hechos; exhaustiva, para lo inteligible) de las notas del predicado en el sujeto. Y Dios no precisa comprobar nada: para Él, intuir sería crear (o sea: «poner»

que, de la misma manera que en Roma no había de derecho más que un *populus*, del que la clase alta también formaría parte, aunque de hecho sólo ella tenía acceso al *Senado* y por ende al gobierno, así también aquí –dado el espacio político del despotismo ilustrado en que se mueve esa filosofía– habría un solo universo (no dos mundos: el sensible y el inteligible): continuo, sí, pero jerárquicamente organizado. Por consiguiente, un leibniziano de pura cepa bien podría decir que, tanto en filosofía como en política: «siempre hubo clases».

Bien se ve que estas «maniobras de distracción» no podían contentar ni a la «plebe» sensorial (tanto más segura de sus derechos cuanto menos eran éstos reconocidos, y por tanto renuente a servir de mera «ocasión» para el lucimiento de la «clase conceptual») ni a esta «elite» racional, que en modo alguno aceptaba el hecho de que sus estratos inferiores (los conceptos o fórmulas físico-matemáticas de los fenómenos) fueran contiguos a la capa superior del «pueblo» de los sentidos (los recuerdos, fijados, clasificados y ordenados por la memoria). Y más si entre la «aristocracia» cundía la sospecha de que la que establecía esa continuidad era una Razón omniabarcante (representada por el *philosophe*), paralela a la «Razón de Estado» encarnada por el Monarca, ese «primer servidor del Estado», como gustaba de denominarse Federico II de Prusia. Y en eso llegó Alexander Gottlieb Baumgarten, un bien intencionado leibnizo-wolffiano con ramalazos sensualistas, que queriendo sosegar a la plebe fomentó inadvertidamente (nuevo Epimeteo) una insurrección de la sensibilidad contra la lógica que todavía llega hasta hoy. Nadie discute empero sus méritos. Baumgarten es el fundador de la «ciencia» estética, y el primero en usar el término como sustantivo (*Aesthetica*), derivándolo del griego *aísthetiké*: «lo concerniente a la *aísthesis* o sensación».³⁸

LA ESTRATAGEMA ESTÉTICA

La aristocrática idea de que a una cosa confusa le corresponde un conocimiento igualmente confuso es todavía platónica (presente, por ejemplo, en el símil de la «línea» en la *República*), indigna de la época moderna, presidida por la primacía del *método* (según el famoso inciso galileano: *mente concipio*); indigna también del Estado dieciochesco, en el que el Soberano ilustrado (*imago mentis* del Poder) domina sobre todos los súbditos, por graduada que esté la escala de éstos³⁹. Por eso, la sencilla y genial operación de Baumgarten consiste en deslin-

de golpe el sujeto y el predicado), como coherentemente defenderá después Kant (*intellectus archetypus*), aunque niegue que la posibilidad lógica de esa noción pueda tomarse nunca en la posibilidad real (la cual implica, según Kant, la forma espacio-temporal de la sensibilidad) de la «cosa» Dios. En todo caso, para Leibniz sí que tendríamos nosotros, los hombres, un conocimiento racional y completo de al menos una «cosa» realmente existente, a saber: de la «mónada» del alma, del «yo» racional (es una *vexata quaestio* si, según esa filosofía, podemos demostrar también la existencia de Dios como una verdad de razón).

³⁸ Sobre la estética de Baumgarten pueden consultarse: Javier ARNALDO, «Ilustración y enciclopedia», en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, I, Madrid, Visor, 1996, pp. 62-68; Mario CASULA, *La metafísica di A.G. Baumgarten*, Milán, 1973 (espec. IV, A); E. CASSIRER, *Filosofía de la Ilustración* [1932], México, F. C. E., 1975, pp. 369-381.

³⁹ Algo en lo que insiste igualmente nuestro gran teatro del Siglo de Oro. Baste pensar en obras como *Fuenteovejuna* o, ya desde el título mismo, *Del rey abajo ninguno*.

dar el «conocer» sensible (propio de los animales) y la *cognitio sensitiva*, que cabría verter mejor como «conocimiento *de* lo sensible»⁴⁰. En efecto, que lo sensible sea de suyo oscuro no nos obliga a captarlo así; al contrario, nos incita a penetrar en la *perfectio phaenomenon* gracias a una *forma specialis*, haciendo de la necesidad virtud y considerando a la *perceptio confusa* no como la caótica presentación de sensaciones entremezcladas, sino, atendiendo al significado original del término (*cum-fusio*: fusión, integración conjunta, *synopsis*), como la *representación* ordenada y articulada de todo lo accesible a los sentidos. Ese conocimiento constituye un *analogon rationis*, y su campo es la *intuición estética*, sometida desde luego a racionalidad y legalidad. De ahí se sigue otro punto esencial, propio del *giro subjetivista* de la Modernidad, a saber: los derechos que ostenta la naturaleza le vienen *prestados* (no descubiertos) por el hombre. De acuerdo al ideal de la esfera que hemos venido rastreando en los diversos ámbitos, ahora es la mismísima *sensación* la que pasa al cuidado humano. En efecto, la sensación («traducida» ya como representación, en vez de ser vista como impresión externa) es —dice Baumgarten— promovida por la *vis repraesentativa* del alma, en función de la posición *central* del cuerpo humano en el universo⁴¹.

Ciertamente, y como buen aficionado al arte que era Baumgarten (también escribía poesías: malas), este fino analítico no deja de reconocer las exigencias del lado —diremos, con nuestra terminología— «térreo» de la sensación: en ésta, afirma, hay siempre un remanente, un resto *oscuro* (cf. *Psychologia*, § 544); por mucho que distingamos sus características siempre quedará (no al fondo, sino «deshilachando» por así decir la trama universal y esparciéndose por toda ella) algo *inasimilable*, indisponible. En buena observancia leibnizo-wolffiana, ello se debe⁴² a que toda cosa singular está *omnimode determinata* y, por ende, inserta en una cadena infinita de nexos con todos los entes del universo; por eso escapa el ente sensible —en buena lógica— a toda *definición*. Y sin embargo, podemos obtener un *analogon* de ésta gracias a la *facultas fingendi* (la imaginación creadora, o facultad *poética*)⁴³, capaz de combinar imágenes arbitrariamente (o sea, según

⁴⁰ De igual manera, es obvio que nunca ha habido ciencia empírica, sino ciencia *de* (o sea: en favor de) lo empírico.

⁴¹ *Psychologia empirica* (§ 534), en *Metaphysica*, Halle del Saale, 1739. La *Psychologia* (§§ 504-699) está reimpresa (siguiendo su 4ª ed., de 1757) en el vol. XV —*Anthropologie*— de la edición académica (Ak.) de los *Gesammelte Schriften* de Kant, ya que éste se servía de esa obra de Baumgarten para sus lecciones.

⁴² Como ya señalamos *supra*, en nota 99.

⁴³ Aunque el ejemplo máximo de esa facultad es naturalmente la *poesía*, debe tomarse el adjetivo «poética» en un sentido cercano al griego *poietiké*: «creadora». Así, en las *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poëma pertinentibus*. Halle 1735, § 38: «Cuanto más claramente se representan las *representaciones imaginarias*, más semejantes resultan a las impresiones sensoriales... Ya es poético representar las representaciones imaginarias lo más claramente posible, § XVII; por tanto, es *poético hacerlas muy semejantes a las sensaciones*.» El propio Baumgarten alude al ideal clásico (pronto conmovido por el *Laocoonte* de Lessing) de equiparación de la pintura y la poesía. Así, en el § siguiente: «Es propio de la pintura representar una composición; eso mismo es poético.» Y concluye citando la famosísima divisa del *Ars poëtica* de Horacio: «Como la pintura será la poesía» (*ut pictura poësis*). Hay trad. esp. de las *Meditationes* en A.G. BAUMGARTEN *et al.*, *Belleza y verdad*, Madrid, Alba, 1999 (aquí, p. 45). Sólo que aquí no cabe duda del giro subjetivista: pintura y poesía no están en pie de igualdad, sino que la primera prima sobre la segunda; como si dijéramos: el lenguaje (exclusivo del hombre) domina sobre el color (más propio de la naturaleza, aunque en la sensación cromática inter venga ya decisivamente, como hemos dicho, la *vis repraesentativa* del alma).

intereses humanos, no de las «cosas»), y sobre todo a la *facultas characteristic* (cfr. *Psychologia*, c. I, sec. XI). Al respecto es digno de nota (especialmente desde el punto de vista del «espacio político»), que Wolff había situado –fiel en esto todavía a la «pirámide» medieval– al *ars characteristic combinatoria* en la facultad superior del alma⁴⁴, mientras que Baumgarten culmina con ella su análisis de la facultad inferior. La *facultas characteristic* es, en efecto, la capacidad de unir en una sola *repraesentatio* los signos de las imágenes, gracias a que soy *yo* quien realiza esa conexión (cfr. § 619).

Como cabe ir apreciando, lejos de conceder a la naturaleza sensible sus supuestos derechos, Baumgarten va dibujando al lado de la esfera científico-mecánica (que pretendía reducir en lo posible toda representación a función matemática, presta a «traducirse» en modelo de producción técnica) otra esfera bien *humana* que, aun reconocida como inferior, pugnará enseguida por situarse al mismo nivel que la científica⁴⁵, y que ya en el Kant de la *Crítica del Juicio*, de 1790 (¡tras la Revolución Francesa!) constituirá incluso la base y la raíz nutricia de la que surge la entera cultura (incluyendo desde luego en ella a las ciencias y las técnicas). La razón es sencilla, y ya está adelantada de algún modo en Baumgarten: toda cultura implica *comunicación*; pero la *comunicabilidad universal entre los hombres*, con independencia de rango social, capacidad intelectual o habilidad técnica, no viene dada por el juicio científico⁴⁶, sino por el juicio de *gusto estético*⁴⁷. O sea: no por un juicio *objetivamente* universal y necesario (porque en él se expresa la ley de los fenómenos), sino por un juicio que es condición de posibilidad de aquél y, por ende, ontológicamente previo, o sea: por un *enjuiciamiento universalmente válido* y valorativo (porque en él se expresa el *consensus general*, el *sensus communis aestheticus* de todos los hombres, deseosos de intercambiar sus impresiones y lo que *sienten* por ellas)⁴⁸.

⁴⁴ Cfr. su *Psychologia* §§ 297-312); mientras que Baumgarten la ubica en el estrato más alto de su *gnoseologia inferior*; como si dijéramos, los «nobles» más bajos (la «preceptiva») del «déspota ilustrado» Wolff *descienden* ahora y se confunden con la *burguesía* «poética», o mejor: es ésta la que, aun siendo *snob* (*sine nobilitate*), toma la función de aquéllos: el control, inspección y unificación de la producción *significa*, de la misma manera que en el plano sociopolítico la función de los nobles terratenientes empieza a ser superada con creces por la producción comercial e industrial.

⁴⁵ El propio Baumgarten justifica en el prólogo de sus *Meditationes* la necesidad de su «ciencia» en términos sólo retóricamente modestos: «Ahora, sin embargo, para que se cumpla debidamente [lo dictado por las normas académicas, F. D.], elegí esa materia, que sin duda muchos considerarán ligera y sumamente alejada de la agudeza de los filósofos; a mí, por la ligereza de mis fuerzas, me parece lo bastante grave y, por su dignidad, lo bastante apta para ejercitar los espíritus ocupados en investigar las razones de todas las cosas» (trad. cit., p. 24). Obsérvese cómo al temido reproche de los académicos opone Baumgarten primero una hipócrita *captatio benevolentiae* (la «ligereza» de sus fuerzas) para ofrecer luego la razón de peso: la dignidad de lo estético, de la que cabe dar también «razón» (¿de dónde *procede* esa dignidad?, ¿y quién sino el Monarca y sus consejeros áulicos, muchos de ellos hijos de burgueses, había dictado las leyes académicas?).

⁴⁶ Juicio «determinante», lo llama Kant; no tanto porque determine *cómo son* las cosas de suyo, sino cómo debemos *tratar* con los fenómenos y sujetarlos, primero, a la razón especulativa; y en seguida, a la razón técnico-práctica.

⁴⁷ Kant lo denomina: *reflexionante*, porque en él re-flexionamos, paramos mientes en el libre juego de las funciones de la facultad cognoscitiva (imaginación, entendimiento, razón).

⁴⁸ Ya en la *Aesthetica* de Baumgarten (Frankfurt del Oder; I, 1750; II, 1758) se adelanta esta poderosa noción (de raíz obviamente política) del «consenso»: «Pulchritudo cognitionis sensitivae erit *universalis consensus cogitationum*, quatenus adhuc ab earum ordine et signis abstrahimus, inter se ad unum, qui phaenomenon sit» (subr. mio). Obsérvese la clara delimitación de operaciones: 1) lógico-

En todo caso, la estratagema artístico-política de Baumgarten es patente desde el inicio mismo de su *Aesthetica*, definida como *ars analogi rationis* (Prol. § 1). Él pretende respetar la fenomenicidad de las representaciones sensibles, sin reducirlas a esquemas lógicos. Este color que tengo ante mí se me entrega en una *vivencia*⁴⁹. Y deja de ser tal –al menos para este individuo viviente que soy yo: el contemplador– si lo defino, diríamos hoy, como una determinada longitud de onda. El color es un medio de *expresión*; y es necesario permanecer en él: a las cosas hay que «sacarles los colores», en lugar de «deslucirlas», como se hace cuando son reducidas a «materia bruta» para lucimiento de la ciencia. Baumgarten nos invita a saber –y no sólo a «gustar», como todavía en Gracián o en Addison– *qué* sea este fenómeno concreto (su *tí*, su *quid*), sin sujetarlo empero a la razón científico-técnica. Muy bien, pero ¿a *quién* le pertenece esa expresión? Baumgarten afirma que es la realidad sensible la que posee su propia medida, pero añade al punto que es el *arte* y no desde luego la mera observación sensible la que nos «presenta» dicha medida (pronto se dirá: la que la *proyecta*), y el *gusto* del entendido quien la valora, quien goza de la «obra» (¡no de un mero fenómeno natural!). Las propiedades de eso que Baumgarten llama en las *Meditationes* (§ 13 y ss.) con expresión espléndida: *vita cognitionis (ubertas, magnitudo, veritas, claritas extensiva)* bien pueden estar *plasmadas* en una «cosa»; pero le pertenecen, digamos, al «productor» (el artista) y al «consumidor» (el espectador), del mismo modo que, en el contrato mercantil, la «cosa» (el bien intercambiado por dinero) queda degradada a mero signo sin valor propio, garantizado solamente por las partes contratantes, por las leyes del mercado, y por el código mercantil. Y para que no quepan dudas de cómo empiezan a cambiar aquí las relaciones de poder tras las bambalinas del arte, en el § anterior se dice: *Imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannicis*. O sea: a las facultades inferiores (*mutatis mutandis*, al pueblo) les viene *pedido* el ejercicio del poder sobre ellas, en lugar de serles impuesto *tiránicamente*. Al despotismo ilustrado le empiezan a salir fisuras, todavía tímidamente latentes tras cuestiones epistemológicas y estéticas. El propio Kant se hará luego eco de esa analogía, extendiéndola ya al buen «pueblo» de los sentidos (sin limitar pues a la elitista *intuitio aesthetica* pura baumgarteniana esa paternal solicitud del «monarca-razón», dispuesto ahora en cambio a escuchar las justas y organizadas razones de sus «súbditos»): «Los sentidos –dice Kant– no levantan exigencia alguna [contra el entendimiento, F. D.], sino que son como el pueblo común que, cuando no se trata de la plebe (*ignobile vulgus*), se somete de grado a su superior, al entendimiento, pero que quiere ser escuchado»⁵⁰. Adviértase con todo la distinción entre «pueblo común» (el llamado Tercer Estamento: la burguesía, a la que Kant pertenece) y plebe (el incipiente proletariado moderno de las ciudades y el campesinado, el siervo de la *Junkertum*). Sigue habiendo clases.

científica (abstracción de signos *a partir* de las representaciones), 2) estética (conexión recíproca de éstas, en orden a *salvar el fenómeno* en su estricta fenomenicidad). La segunda operación puede ser de inferior rango a la primera; pero en absoluto se reduce a ella ni puede ser derivada ni explicada por ella.

⁴⁹ Por decirlo con un término después muy extendido gracias a Dilthey (*Erlebnis*), y que ha alcanzado carta de naturaleza en español por el buen quehacer «traductor» de Ortega.

⁵⁰ *Anthropologie* § 10. Ak. V, 145. Cfr. al respecto mi ensayo «Espíritu que guía y que protege», en Félix DUGUÉ, *La estrella errante*, Madrid, Akal, 1997, p. 31 y ss.

AQUEL CABALLERO QUE DIO TAN BUEN PASO: D'ALEMBERT,
DE LA MÍMESIS A LA EXPRESIÓN

Sea como fuere, con la «invención» de la Estética se consolida la división de poderes como dos esferas dentro de la imposible «esfera de esferas» de la Modernidad; y, con todos los aspavientos que se quiera (reivindicación de lo sensible *qua sensible* por un lado, leyes sedicentemente *de* la naturaleza por otro: leyes *objetivas*), esa distribución deja desde luego fuera de juego en ambos casos a la naturaleza. Como es de razón⁵¹. Por una parte hay que decir –jugando de vocablo y a la vez con todo rigor– que la «naturaleza» *no le hace la menor impresión* al sujeto moderno. Este hombre estético piensa que lo sensible en cuanto tal «no le dice» nada a la gente, por poco educada que esté (de ahí su desprecio –y temor– al «vulgo innoble», tan tosco y zafio como aquello en lo que –según se figura el burgués– el vulgo cree: en lo existente como «lo que se ve y se toca»). Pues es en la obra de arte donde se ve –y sobre todo, se *dice*– no lo sensible de verdad, sino *la verdad* de lo sensible. Sólo que esa verdad –en paralelo con la verdad científica– ya no es sensible, ni tampoco se vuelca de nuevo en la naturaleza, como en el Barroco, aunque entonces lo hiciera únicamente con el fin de probar su inanidad.

Suena verdaderamente a sarcasmo –o, hablando en «hegeliano», a «astucia de la razón»– el hecho de que la Estética (literalmente, como sabemos, la «ciencia de lo sensible») haya contribuido en alto grado –a pesar de su propósito manifiesto– a esa operación «humanista» de «limpieza» de lo sensible, de lo naturalmente dado, y que pone en su lugar al Hombre, exaltando, en el *artista*, la *expresión* de su genio; en el *público* (que con la nueva consideración estética nacerá también, por fin), la *vivencia* emotiva –e ideológica– de que él, como individuo, estará «a salvo» por un tiempo de la tiranía de la Máquina y el Mercado cuando ingrese (incluso pagando) en la esfera superior del Arte; y en los *gobernantes*, el *afianzamiento* de su poder como representantes de la Nación (o bien, en los revolucionarios

⁵¹ Recuérdese que, en mi concepción, eso que llamamos «naturaleza» es un *constructo*, y más: un «mecanismo de compensación» para aplacar y «engañar» a los nunca del todo vencidos poderes de la tierra (baste pensar en los recientes terremotos de Turquía y Grecia; escribo esto en septiembre de 1999). Primero, intentando sujetarlos a una palabra que se quiere reveladora de la propia esencia de ese poder (magia, animismo); luego, subyugándolos bajo dioses que obran y piensan como nosotros, pero que son más poderosos aún que el hombre; ulteriormente, agrupando ese Panteón bajo un Dios *artifex* y, después, *calculator*. Y en fin, computando tecnológicamente esos poderes, previendo su recurrencia en lo posible, poniéndolos a disposición de la sociedad (los *geysers* y volcanes de Islandia surten de calor y electricidad a sus habitantes) y hasta superándolos con creces (piénsese sin más en la bomba termonuclear). En el respecto artístico, en cambio, *honramos* esos poderes dejando que comparezcan en la obra en pie de igualdad con el quehacer técnico del hombre, de modo que aquí el «mecanismo de compensación» ha sido mucho menos ideológico que en la «rapiña» de los llamados «recursos naturales», hasta el punto de que en buena parte del arte actual se pone más de relieve el respecto *terreo* que el humano: así, la expansión de la técnica y la cultura (con la consiguiente debilitación de la individualidad e irrepitibilidad «sensibles» de los hombres y las cosas) se ha visto acompañada, no de una «domesticación» de la tierra sino, muy al contrario, de un «salvajismo» artístico presente en el *fauvismo* –como es natural–, en *Les demoiselles d'Avignon*, en el *art brut* de Dubuffet (bien alejado ya del ideal de las *beaux arts*), en las instalaciones de Beuys, y en tantas otras manifestaciones actuales (¿qué mejor homenaje a la tierra que las *earthworks del land art*?). De manera que por mi parte no hay ninguna nostalgia del *ser* perdido de las «cosas» ni remordimientos por la *hybris* del poderío técnico humano (ya los griegos sabían que el hombre es soberbio y desmesurado *kata physin*), ni menos, ganas de «volver a la naturaleza». No se puede volver a algo que nunca existió.

socialistas, para intentar alcanzar el poder como representantes de la Humanidad). Una triple exaltación ésta —rabiosamente moderna— contra la que se alzarán el *arte público* de nuestro tiempo mediante una estratagema que podríamos calificar de «neobarroca», si no fuera porque aquí el nihilismo no se ejercerá sobre lo sensible, sino sobre la propia racionalidad tecnocientífica, y a las veces sirviéndose de la *alta tecnología* desarrollada por esa racionalidad.

El punto de inflexión de lo natural a lo humano, del arte como *mimesis* o imitación de la naturaleza al arte como *expresión* genial del artista en la que se condensan las necesidades del pueblo, viene explícitamente recogido en las páginas que Jean Le Rond D'Alembert escribiera en su *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* a propósito de las bellas artes. En primer lugar, D'Alembert se adhiere todavía a la vieja idea del arte como imitación, mas ya no de la naturaleza en general, sino sólo «de los objetos capaces de excitar en nosotros sentimientos vivos o agradables, de la naturaleza que sean». Y pone consecuentemente a la base de las artes a la escultura y la pintura, por ser en ellas «donde la imitación se acerca más a los objetos que ella representa»⁵². Aquí es ya obvia la intención utilitaria: reproducimos esos objetos, no por mor de sí mismos, sino para asegurarnos sin sorpresa una fuente de vivacidad o de placer. Ahora bien, el paso decidido más allá de la imitación, el giro que hace del arte expresión de lo humano, viene dado en D'Alembert en su examen del arte «central»: la arquitectura. El autor pretende disimular este giro al conectar a ésta con escultura y pintura mediante un inocente: *On peut y joindre*, «Cabe unir a ellas», desmentido inmediatamente por el origen atribuido a la arquitectura. Ésta ha nacido, dice, «de la necesidad y se ha perfeccionado por el lujo». Y al punto añade algo que podríamos parafrasear con el famoso *dictum* latino: *eripitur persona, manet res... humana* («si se quita la máscara, lo que permanece es la sustancia... humana»). Aquí, el arte quedará en efecto definitivamente desenmascarado: «la arquitectura —dice—, que se ha elevado gradualmente de las cabañas a los palacios, no es a los ojos del filósofo, si cabe hablar así, más que la máscara embellecida de una de nuestras mayores necesidades». (*Discours*, p. 43). La alusión a las «cabañas», en la estela de la famosa noción de la «cabaña primitiva» del *Essai sur l'Architecture* de Laugier (1753), y a los «palacios» (tras las huellas de la renovación que Palladio hiciera de los ideales de Vitruvio)⁵³, muestra todavía el vacilante estatuto de la arquitectura. Pero la reducción de su apariencia bella a la verdad utilitaria ocul-

⁵² *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* par D'Alembert, Paris, Bureaux de la Publication, 31860, p. 42.

⁵³ Ochenta años después, esta expresión («de las cabañas a los palacios») tomará violentos tintes revolucionarios en virtud del incendiario panfleto de Georg Büchner, *Der bessische Landbote* (de julio de 1834), encabezado por el lema: «FRIEDE DEN HÜTTEN! KRIEG DEN PALÄSTEN!» («PAZ A LAS CABAÑAS! ¡GUERRA A LOS PALACIOS!»); en *Werke*, Wiesbaden, E. Vollmer Verlag, s.a., p. 211. Lo que en el ilustrado constituía una evolución progresiva (de la necesidad al lujo) es ahora visto como un crimen, cuya reparación se cumplirá —muy *à la Rousseau*— con la vuelta a la sencilla vida natural. Un ideal que estuvo a punto de tornarse en siniestra locura, entre hiperplatónica (cfr. *La República*) y neoespartana, cuando Saint-Just propuso en plena Revolución Francesa educar a los nuevos *enfants de la patrie* mediante dislates de este jaez: «Los niños... sólo necesitan *ejercicios*. ... desde los cinco hasta los diez años, aprenderán a leer, a escribir y a *nadar*. No se puede golpear a los niños ni acariciarlos. Se les enseñará el bien y se les dejará a la *naturaleza*... Los niños irán vestidos de lienzo en todas las estaciones. Se acostarán en esteras y dormirán ocho horas. Serán alimentados en común y sólo comerán raíces, frutas, legumbres, laticinio, pan y agua». (*Discursos — Dialéctica de la revolución*, Barcelona, Taber, 1970, p. 329; el subrayado es mío. Juan Barja me ha recordado estos pasajes, en los que no falta ni siquiera la alabanza de la dieta vegetariana). De este ideal rousseauiano participarán luego los

ta tras la máscara está ya cumplida. Así, D'Alembert reconoce que aquí no se trata de imitar objetos, sino de reproducir *l'assemblage et l'union* global de la naturaleza en la «bella variedad» de su conjunto, así como *l'arrangement symmetrique* naturalmente existente «en cada individuo» (*ibid.*). De nuevo, un intento de *entente cordiale* entre el canon «cósmico» de Laugier (la cabaña como representación cuadrática del universo: conjunción de la *Roma quadrata* y del «bosque» medieval de las catedrales) y el canon *antropomórfico* de Vitruvio. Pero tras esta otra «máscara» erudita alienta el viento de fronda de la revolución: «ensamblaje», «unión» y «disposición simétrica» están ya a punto de dejar de ser abstracciones de lo naturalmente dado para convertirse en proyecciones de la ciencia maquinista y del nuevo espacio político revolucionario que la *Enciclopedia* ayudará decisivamente a fundar. Este paso se cumple en efecto en las artes «superiores»: la poesía y la música. De la primera dice D'Alembert que se dirige más a la imaginación que a los sentidos, y que, por lo que hace a los objetos de que ella trata «más parece *crearlos* que pintarlos, dado el calor, el movimiento y la vida que sabe darles» (*ibid.*; el subrayado es mío). Y la música, en fin, ciertamente podrá llegar a ser también (pues D'Alembert desconfía de los recursos inventivos de sus cultivadores) una «imitación perfecta» de sus imágenes: pero éstas no reproducen ya objetos naturales, sino que son «diferentes sentimientos del alma, o más bien las diversas pasiones de ésta» (p. 44). Parece como si estuviéramos leyendo ya a Schopenhauer.

Así, esta gradación del sistema de las artes muestra sibilamente el paso de la *mimesis* de la naturaleza a la *expresividad* del individuo genial, capaz de llevar a concreción, de sacar a la luz en la obra la interioridad viviente que animaba el alma de sus conciudadanos, y que, ahora exteriorizada, plasmada artísticamente, servirá de símbolo de cohesión (y también de convulsión) social. En las ilustradas palabras de D'Alembert late ya el romanticismo. Entre ellas y, digamos, la Revolución de Julio de 1830 median gigantescas modificaciones industriales, políticas y artísticas que, sin embargo, para nuestro propósito: mostrar la emergencia de la «esfera *pública*» del arte en el nuevo espacio abierto por la Revolución, pueden concentrarse en dos movimientos antitéticos, pero paradójicamente convergentes en la formación del *público*. Ambos ideales han sido expresados por D'Alembert al referirse a la arquitectura y a la música: el ensamblaje armonioso del conjunto, por un lado, y las pasiones interiores del individuo, por otro.

PASEANDO POR EL MALL DE WASHINGTON

La cumplimentación del primero se dará en el *neoclasicismo*, triunfante por lo pronto en la «revolución» norteamericana (disfrazada de guerra colonial) de 1776

«higienistas» socialistas, con la formación de asociaciones «naturistas» y de «exploradores» (los *pathfinders* ingleses y los *Pfadfinder* alemanes: movimientos juveniles semimilitarizados que después, descafeinados, desembocarían en los *boy-scouts*. Cfr. R. Mocek, *Socialismo revolucionario y darwinismo social*, Madrid, Akal, 1999). Todavía algunos *enfants terribles* de Mayo del 68 se acercarán a este ideal (desde luego, de un modo mucho más dulcificado), con su reivindicación de las *comunidades* y la «vuelta a la naturaleza» (renunciando ya, empero, a quemar los palacios). Hoy, en fin, la gente hace excursiones al campo los fines de semana o vive en chalés adosados, con jardincito repleto de plantas del vivero. Como se ve, la *aurea mediocritas* horaciana y el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* guarvariano (de los dos «Guevara») han dado bien de vueltas.

y, en seguida, en la Francia revolucionaria de 1789. Se procede aquí a una suerte de «geometrización política» de la flamante *Nation*, representada en colosales monumentos públicos (erigidos por así decir «de arriba a abajo»), en los que el *citoyen* pueda «leer» la grandeza republicana de la que él forma parte y en la que, a la vez, queda como capitidismuido: la Nación lo es todo, y el individuo debe estar dispuesto a sacrificarse abnegadamente por esa nueva Vida colectiva. De ahí el tamaño «sublime» de los edificios neoclásicos. Más que Roma, el modelo seguido por los grandes proyectos arquitectónicos de la época (precisamente por su tamaño y lo costoso de su realización no pasaron muchos del estadio de proyecto o plano, como en el caso ejemplar de Boullée) es tanto Egipto (piénsese en la escenografía de Schinkel para *La flauta mágica*) como una robusta —y algo tosca— Grecia preclásica⁵⁴, cuyo paradigma serían los templos de Paestum, puestos de nuevo a la luz por nuestro buen rey Carlos III (a la sazón, soberano de Nápoles), gracias al drenaje de las marismas y ciénagas en que estaban sepultados (¡de nuevo, la *roza!*). Al respecto, el descubrimiento de las columnas dóricas de Paestum *sin basa* supuso una revolución en la arquitectura de la época, empeñada en desechar⁵⁵ toda la ornamentación y el recargamiento «vegetal» del barroco y de su teratológico retoño, el rococó, para dejar paso a la desnuda funcionalidad del canon de Laugier: columna, arquivolta, frontón⁵⁶.

Quizá el ejemplo más logrado de este colosalismo «patriótico» sea el *Mall* de Washington, en el que los ciudadanos de Estados Unidos ven reflejado aquí en la tierra el orden cósmico gracias a su largo rectángulo ajardinado, en el que nosotros podemos ver una fusión —quizá inconsciente— de las avenidas sagradas de Luxor o de Teotihuacán⁵⁷ y de los jardines reales de Versalles y de Schönbrunn, en Viena: un espacio propio para las grandes manifestaciones y concentraciones patrias, y que está limitado al este por el Capitolio (iniciado en 1793: una transformación, a gran escala, del «templete» de Bramante, en Roma, con las dos alas en forma de templo griego, acogiendo las dos Cámaras), al oeste por el Lincoln Memorial (un mausoleo dodecástilo —como el Partenón— de orden dórico, flanqueado por sendos vasos votivos), al norte por la Casa Blanca (prolongación en estilo «gregoriano» de los edificios de Palladio, con portal tetrástilo de orden jónico; delante, la consabida estatua ecuestre, con cañones y todo) y al sur, a orillas del Potomac, por el Jeffer-

⁵⁴ Que poco tenía que ver con los ideales de Winckelmann de la *edle Einfalt* y la *stille Grösse*. «noble simplicidad y llamada grandeza».

⁵⁵ Como convendrá enseñuada a la austeridad puritana de los revolucionarios americanos, así como a la severidad masónica tanto de algunos de sus dirigentes (piénsese en Jefferson, y en los billetes actuales de un dólar, con su pirámide y su ojo solar) como de los ilustrados franceses y alemanes (con Fichte a la cabeza).

⁵⁶ De todas formas, grandes construcciones barrocas servirían igualmente de modelo para la severa simplicidad revolucionaria. Piénsese por ejemplo en la Columnata de Bernini en el Vaticano o en la de la fachada del Louvre, de Claude Perrault, en la que columnas pareadas soportan un entablamento recto. Por eso le conviene también a esa *coir* la pseudoeipcia pirámide transparente actual. Sobre el tema, véase el ensayo de Delfín RODRÍGUEZ, «Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII», en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996, pp. 99-110.

⁵⁷ De todas formas, ya en el siglo XVII había señalado Athanasius Kircher, con su extravagante pero muy influyente *Oedipus aegyptiacus*, la estrecha similaridad entre las pirámides y avenidas sagradas egipcias y las del mundo precolombino (especialmente, mexicano). Y no es descartable que esa influencia llegara por múltiples canales a Pierre-Charles L'Enfant, el arquitecto y urbanista francés que proyectara en 1791 el plano de la ciudad de Washington.



6. El Mall de Washington.

son Memorial, inspirado en los mausoleos de Augusto o de Adriano, en el templo romano dedicado a Vesta y, lejanamente, en el *thólos* griego⁵⁸. Esta disposición espacial no es producto del azar (como ocurre en cambio con la *skyline* de Nueva York), sino que en ella se expresa un alto valor simbólico. Como ya vimos en el caso de la catedral de Chartres, la situación de un edificio o de sus accesos respecto



7. Lincoln Memorial, Washington D.C.

⁵⁸ Sobre el tema, véase el excelente estudio de Charles L. GRISWOLD, «The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography», en H.F. Senie y S. Webster (eds.), *Critical Issues in Public Art*, Washington y Londres. Smithsonian Institution Press, 1998, pp. 71-100.



8. La Casa Blanca, Washington D.C.

a los puntos cardinales explica su función. Así, el este está políticamente definido en el Mall por el Capitolio: la aurora de la nueva nación, la esperanza universal de la Humanidad. Y los primeros rayos del sol lamen la estatua de la Libertad, que corona al edificio. El oeste es el sombrío lugar de la meditación sobre la muerte, el anuncio –perpetuado cada día– del fin de todas las cosas. De ahí la severidad dórica del Lincoln Memorial y el aspecto grave y cabizbajo de Lincoln, el presidente que hubo de soportar la única guerra civil sufrida por la tierra norteamericana. El norte condensa la energía de la decisión y la perseverancia en la promesa; por eso está la Casa Blanca orientada en esa dirección. El sur, en fin, es el ámbito risueño de la luz (la obsesión de toda república que se precie), difuminada sobre todos los ciudadanos por igual, como corresponde a la Constitución, ese faro y guía de la nación: la *Charta Magna* redactada en buena medida por Jefferson; a ello se debe también el carácter grácil y suave de su *Memorial*, tan opuesto al de Lincoln.

En el centro de esta área «sagrada» –por secularizada que esté– y «cósmica»⁵⁹ se alza en fin el monumento a Washington, el célebre *Obelisco* de 555 pies de altura (casi 170 metros), erigido a imitación –desmesurada– del icono heliocéntrico egipcio: como si todos los demás monumentos fueran planetas que giraran alre-

⁵⁹ *E pluribus unum* (o sea: *uni-verso*) es la leyenda que circunda la base de la estatua de la Libertad que corona el Capitolio. Una leyenda que podría leerse si no estuviera *oculta* a los ojos de los simples mortales, dada su altura. De todas formas, y a diferencia del *Verbergen* heideggeriano, gracias a la «democracia» americana los ciudadanos pueden ascender cómodamente por ascensor a la cúspide, para embriagarse patrióticamente con esa «leyenda».



9. Jefferson Memorial, Washington D.C.

dedor de ese rayo solar petrificado. El gigantesco obelisco –construido tardíamente, entre 1848 y 1884– es el único monumento que, en relación al Mall (y a la entera ciudad), no está orientado ni tampoco apunta hacia ningún punto cardinal: eje vertical de la ciudad y del Imperio, prolongación lineal del punto cenital celeste, estable, macizo y soberbio en su desnudez, ninguna escritura recuerda los hechos del héroe en cuyo honor fue alzado (al contrario de los *Memorials* dedicados a Lincoln y a Jefferson), ninguna inscripción ni dibujo rasga su piel de mármol. Precisamente por centrar el nuevo espacio político, el Washington Monument «expele» direcciones sin absorber ninguna, en espléndido aislamiento. Es bien significativo que apenas nadie se acerque a contemplarlo de cerca (¿qué sentido tendría ello?) ni se celebren manifestaciones en torno a su base⁶⁰.

Toda esta vasta área, que recoge y adensa en sí los ideales neoclásicos en arquitectura y escultura (piénsese en las estatuas de Lincoln y Jefferson), los cuales son reflejo a su vez del nuevo orden republicano y, en seguida, *imperial* –por democráticamente revestido que se halle–, está conscientemente diseñada para asombrar e *impresionar*: en ella no es posible el desarrollo de la vida cotidiana. Los demás edificios que la flanquean o están cercanos a ella son museos (con las diversas secciones del Smithsonian a la cabeza), bibliotecas (la exhaustiva *Natio-*

⁶⁰ Compárese en cambio esta función centralizadora –y literalmente *repulsiva* y excluyente– con el «coqueto» obelisco (él sí, auténticamente egipcio) de la Plaza de la Concordia de París, a cuyo alrededor celebra el pueblo la llegada del Año Nuevo.



10. Monumento a Washington, Washington D.C.

nal Library of Congress, esparcida en edificios casi prefascistas de blancas pilas-tras) o sedes oficiales (por ejemplo, la *Supreme Court*, un templo laico octástilo de estilo corintio, para completar todos los órdenes clásicos).

Allí no hay *viviendas*, salvo que entendamos por tales la eterna morada de las efigies de los «semidioses» Lincoln (meditabundo, como un héroe sufriente surgido de los cantos de Ossian) y Jefferson (el laico razonador jovial, como si fuera un descendiente de Atenea); o bien, al otro extremo, el refugio de los *homeless* que aprovechan las esculturas de los laterales de la avenida para establecer allí –en vivo contraste postmoderno– su guarida nocturna⁶¹. ¿Quién es entonces el usufructuario de la vasta apertura (¡*das Freie* heideggeriano!) del Mall, esa inmensa *corte vacía* (recortada en efecto por los edificios y las líneas de árboles) cuyas dimensiones hacen imposible el paseo, al contrario de lo que sucede en las *Tuileries* parisinas, en el *Unter den Linden* berlinés o –en otros tiempos– en el *Paseo del Prado* madrileño? Todo el conjunto recuerda a un inmenso *catafalco*⁶², como si se tratara del plano rectangular de un sepulcro proyectado para un gigante muerto que nunca yacerá en ese lugar. Como si fuese un sepulcro vacío, al aire: pura superficie, centrada por el Obelisco: estaca solar que quisiera clavarse en el corazón del

⁶¹ Si se me permite la experiencia personal, yo mismo vi, en compañía de mi *cicerone* washingtoniana Ruth Pérez-Chaves, un mendigo tendido cómodamente en una suerte de álabo metálico exento, a unos cuatro metros de altura (habría que preguntarse cómo pudo subir allí), que conectaba graciosamente, como si fuera una hamaca, dos estructuras triangulares verticales. El conjunto daba la impresión de ser un remedo divertido y mínimo del Obelisco: juna obra de Alexander Calder, habitada por un «pájaro» humano! Una especie de «cabaña primitiva-postmoderna».

⁶² En efecto, ninguno de los *Memorials* que delimitan el Mall guarda en su interior un sepulcro, al contrario de lo habitual en las iglesias barrocas. Son por tanto, literalmente, monumentos *in memoriam*.



11. Supreme Court, Washington D.C.

difunto, si éste existiera. Ese gigante (que prefiere no existir a ocupar el sepulcro a él destinado) es el *Dios* medieval y, todavía, barroco. No hay ninguna iglesia en el Mall de Washington, que podríamos comparar también con el *vaciado* de un vasto templo de planta basilical sin más «paredes» que la arboleda, sin otra «techumbre» que el cielo, sin más «nave» que el césped, sin más «altar» que el Obelisco. ¿Quién ocupa ahora su lugar? *We, the People*: un sujeto colectivo y anónimo, que sólo existe si reunido en concentraciones masivas. Todo el Mall es entonces —permítaseme una nueva comparación— como un aéreo monumento al *ciudadano desconocido*. *The People* no es el «pueblo», bien estructurado según las relaciones de producción capitalistas, sino el «gentío», o sea: *el público*, una encarnación móvil (movida como está en efecto por emociones y pasiones, más que por razones) del «espacio político», una *subjetivización* del término neutro: «lo público».

Así que, aquí y ahora (y no, como en el Barroco: *Neque hic neque illic*), el exterior, el vano del Mall, se halla *reflexivamente interiorizado* en cada uno de los individuos que componen, de manera amorfa, el público. Aleccionado políticamente por un Capitolio que visita, medroso y *guiado*, pero en el que no le es lícito intervenir (ya lo hacen sus legítimos representantes); aturdido por la sabiduría acumulada en una *Library* que él no consulta (para eso están los estudiosos, que después regirán sus destinos o reproducirán ideológicamente el sistema mediante la educación pública); advertido por Jefferson de las bondades de la Constitución y por Lincoln del horror de la guerra civil; orgulloso en fin de las maravillas que el Imperio, a fuerza de dólares (ya no hacen falta las rapiñas militares, propias por

ejemplo del *Musée Napoléon*), ha acumulado en espléndidos museos sin más espectadores, por lo común, que los turistas extranjeros o los estudiantes (¡en ambos casos, esa visita forma parte del «programa!»), ese público que no entiende de leyes ni lee libros, que de joven ha recitado mecánicamente una Constitución cuyo sentido se le escapa, que odia la guerra civil pero está obedientemente dispuesto a fomentarla *ad majorem Imperii gloriam* en cualquier otro lugar del planeta, ese público que no sólo no entiende ni goza de las esculturas integradas en el Hirschhorn, sino que —si acaso las viera— las consideraría «testigo de cargo» del despilfarro del dinero de sus impuestos, pero cuya acumulación admite por barruntar oscuramente que allí se «tesauriza» el Poder democrático en una suerte de *potlatch* (¿qué mayor dispendio que el de ordenar científica, mortalmente supuestas riquezas que nunca servirán para nada, retiradas como están de la acumulación capitalista?), ese público, en fin, ¿qué tiene que ver con el Pueblo? Todo, y nada. Él es la abstracción espectral, la *cognitio confusa* del Pueblo, un «espíritu» que debiera acudir al conjuro de la llamada de los poderes públicos, como si el Mall —nueva comparación, para intentar describir este vacío y efectivo «espacio político»— fuera la enorme «mesa» (sin patas) de una sesión de *espiritismo*.

Al respecto, lo verdaderamente significativo es que todo ese tinglado político-artístico rara vez ha funcionado. Al contrario de las Fiestas francesas de *l'Humanité*, al contrario también de las concentraciones de masas del fascismo, el «público» fantasmal norteamericano sólo en escasas ocasiones (por ejemplo, al final de la Segunda Guerra Mundial) ha llenado el espacio para cumplir la finalidad que los poderes públicos habían destinado para él. Más bien está hoy troquelado y organizado ese público como «turismo» por los *tour operadores* (sin ellos, no sabría adónde ir), o bien se desboca, tumultuoso, en airadas manifestaciones colectivas (como en la Guerra del Vietnam o en las concentraciones de la «gente de color» —seamos políticamente correctos—), dirigidas precisamente contra ese abstracto Poder que preparó el espacio político para ver encarnada en él su gloria, y que ahora ha caído en su propia trampa (aunque quizá no sea la cosa tan trágica: es necesario que la gente se desahogue, que haya movimiento para introducir cautas *enmiendas* en la Constitución: sustitución laica del «Dios relojero» newtoniano).

¿Es éste un arte *público*? Ciertamente, no. Es un arte diseñado para uso público, o mejor: *para que haya público*. Sólo que ese mismo público se niega a ocupar ese «lecho de Procasto», salvo para protestar en el espacio abierto, y tan artísticamente dispuesto, por el Poder democrático. El pueblo ha sido desplazado ideológicamente por un fantasma. Y ya sabemos que los fantasmas no existen, *salvo cuando aterrorizan*, cuando amenazan con hacer saltar por los aires el orden establecido.

PERO, ¿HUBO ALGUNA VEZ UN INDIVIDUO?

¿Dónde está entonces, cuál es el lugar del público «de verdad»? Ese lugar es el *hogar privado*. La operación anterior, neoclásica e «imperial», fue un fracaso porque, siguiendo las normas de la Máquina tecnocientífica y de la maquinaria estatal, pretendía crear desde arriba, desde decretos emanados de la Constitución y llevados a cabo por comisiones «oficiales», al *sujeito* nacional y masivo, haciendo

como si no supiera que ese sujeto estaba ya internamente configurado y estructurado por las leyes capitalistas del Mercado Libre: *sujet● en efect● a ellas*. El Mall, y el espacio que ejemplarmente representa, constituye a este respecto una magnífica *contradictio in terminis*, porque el Poder que lo construye emana –dicho sea anacrónicamente– de la «lucha por la existencia» sociodarwinista, de la competencia feroz entre individuos y *Corporations* privadas, mientras que, al mismo tiempo, ese mismo Poder pretende *●cultar* todo conflicto aireando la leyenda: *E pluribus unum*, mediante la idea de la Nación «única e indivisible» (formada paradójicamente por Estados federales y, por ende, relativamente autónomos), por la que todos, *en general*, debieran estar dispuestos a verter generosamente su sangre a fin de que levante el vuelo, orgullosa, el águila americana (autóctona, dicen los entendidos), con sus rayos jupiterinos y todo. Sólo que en Norteamérica no existe algo así como «todos, en general». Ese presunto «público» (en verdad, un espectro) es la intencionada máscara con la que el Poder liberal-capitalista oculta la lucha de intereses económicos, de razas, etnias y orientaciones sexuales que agita y da sabor al *melting pot* americano (en ocasiones, más cerca del *pot pourri*: nuestra «olla podrida»).

¿Dónde está, entonces, el público? El público emerge del interior de la vida privada: no se trata de una masa amorfa, acogida a cualquier bandera que se ondee ante ella, sino de individuos que necesitan desesperadamente encontrar en la acción directa, política y técnica, o en su mediación simbólica: el arte, a otros individuos con los que compartir frustraciones y deseos; individuos que se agrupan en colectivos, ya no para pedir humildemente al Soberano ser oídos –como concedía Kant–, sino que saben de derechos maltratados y de injusticias sufridas. El público, articulado de mil maneras y que en vano intenta la conjunción de la Máquina y el Mercado agrupar bajo el manto indiferenciado de «lo público», es el *●oble* externo, el «otro yo» del «yo» individual. Si esto es así, entonces es obvio que sin sentimiento de individualidad, y sin la frustración resultante de experimentar la imposibilidad de acción de esa individualidad en el mundo, no habría existido jamás «el público». Éste no ha nacido, no puede nacer «de arriba a abajo», por una imposición de los Poderes públicos, sino que está hecho del barro de los intereses pisoteados, de las promesas de libertad incumplidas, de la sangre generosa derramada al parecer en vano en las luchas de los colonos contra Inglaterra, de los *sans culottes* contra el *Ancien Régime*, de los voluntarios que al son de *La Marsellesa* se atreven a desafiar a las monarquías de Europa, de la *Grande Armée* napoleónica que ve primero cómo su lucha en pos de la liberación de la Humanidad se torna en la distribución y creación arbitraria de reinos para el disfrute de familiares y allegados del Corso, con el riesgo de repetición y aun empeoramiento de las viejas relaciones de dominación, y que luego observa atónita cómo sucede «lo más trágico» –como escribiera Hegel a Niethammer–, a saber: *●ue* el propio Napoleón, vencido y humillado, se ve desterrado a una diminuta isla del Atlántico para morir allí, mientras los vencedores diseñan en Viena un mapa de Europa a la medida de sus intereses, desconfiando unos de otros como lo hacen los banqueros y capitalistas que, en el trasfondo, mueven los hilos de este indecente *vals* de los reyes.

El individuo surgirá de ese desengaño respecto a la flamante «alma colectiva» prometida: un alma, primero, nacional y republicana; y luego, aparentemente en

poco tiempo, universal –sólo haría falta entablar la batalla final, el *Armagedón* laico–, reunida como estaría pacíficamente la Humanidad, reconciliada con las potencias de la tierra y del cielo mediante el abrazo de un nuevo «Mesías de mil miembros», como soñara Novalis en *La Cristiandad o Europa* (1799), en torno a las mesas ya de antiguo preparadas para celebrar la *Fiesta de la Paz* (la *Friedensfeier* del himno hölderliniano, también de 1799): después de la revolución política habría de llegar, pues, la *Revolución Sagrada* preconizada por esos poetas, y también por Schleiermacher y Friedrich Schlegel. O al menos, nos encaminaríamos a la *paz perpetua* avizorada por Kant ya en 1784 (¡antes de la Revolución!) gracias a la implantación de una *Weltrepublik*, de una república mundial, luego rebajada (¡tras el Terror!) a una mera Confederación de Pueblos Libres. En lugar de ello, ya hemos visto hace un instante lo que aconteció. El resultado de esta frustración constituye una retirada aún más grande y decisiva que la de la *Grand Armée* de los campos helados de Rusia: es la retirada –tanto en el caso del *ciúyen* vencido como en el del repuesto *súbdito*–, a la intimidación, al «almario» de su pequeño «yo». Esta individualidad nada tiene que ver ya con el «yo empírico» kantiano, que, aterrado ante las potencias naturales y asediado por sus egoístas impulsos internos (no menos «naturales»), se acoge de grado o por fuerza, teóricamente, a la razón especulativa, a un *sujeto trascendental* tan universal y necesario como inasible (un sujeto que, como diría Atahualpa Yupanquí, «no es de naide y es de tóos»); prácticamente, a la ley moral, sólo bajo la cual podrá experimentar la «verdadera» libertad. Tampoco este individuo se fía ya del «titán» Fichte y de su mayúsculo «Yo» que *debe ser*, imponiéndose a todo obstáculo (puesto además inconscientemente por él mismo) para probar sus hercúleas fuerzas, y que el propio Fichte –tras ser defenestrado de su cátedra de Jena por ateo– desinflará en Berlín hasta convertirlo en mera máscara o «fenómeno» para lucimiento del Ser divino.

Es más: hablando en puridad, este nuevo, flamante *individuo* ni siquiera es un «yo», puesto que es incapaz, no sólo de hacerse valer «hacia fuera», sino que también lo es de controlarse a sí mismo. Es «in-dividuo», *indiviso*, sólo por tener conciencia de que la batalla que ahora tiene lugar dentro de su alma es sólo para él, que ahora está solo, escaldado como está de su anterior «enganche» a una bandera. Paradójicamente, es individuo porque él se *siente* dividido en su interior e inerme ante un exterior al que él rechaza y que, a su vez, lo rechaza. La esfera postrevolucionaria expulsa al individuo de su espacio político, aunque no deje de utilizar externamente, *pro domo sua*, su habilidad y su fuerza corporal, o su inteligencia y coraje, *para la empresa*. El individuo es el *resto* de esa empresa, un residuo que «no ha lugar», una vez apagados los claros clarines de la liberación universal, de la presunta «lucha final». Y el «no lugar» en el que se amontonan esos residuos irreciclables y sin voz pública (al fin –diríamos un tanto cínicamente–, el individuo ha sido siempre tenido por *ineffabile*, ¿no?) es el *romanticismo*, tanto en su versión heroica, altanera y autodestructiva (así, *Manfred*, *Cain* o *Don Juan* en Byron) como en la modalidad soñadora y exaltada (así, *Hyperion* en Hölderlin o *Heinrich von Ofterdingen* en Novalis), o en la del desdichado que descubre lo *siniestro* en el seno mismo de lo privado, allí donde él creía hallar el último refugio (como en los antihéroes de E.T.A. Hoffmann). Y romántico es también, a su pesar, el «filisteo» que adorna la paz de su hogar con muebles del estilo *Bieder-*

meier y que asiste, en apariencia complacido, a los dramones burgueses de Kotzebue, apagados los ecos de los *Trauerspiele* de Schiller, que sabían a virtud y a coraje cívico e incitaban a la conquista de una «santidad» estética y laica en la que ya nadie cree, y de la que sólo cabrá por ahora burlarse en dolorosa mueca hasta que resurjan, heroicas, esas reivindicaciones al grito del *Risorgimento*, en las óperas inmortales de Verdi.

Escuchando a Berlioz

Figura antitética de Washington y de Jefferson, hacedor de su propia destrucción y de la de los demás en lugar de crear espacios para el pueblo, seguramente es Fausto el *individuo privado* por excelencia, junto con su «doble» público: Mefistófeles. Pero no el *Fausto* de Goethe⁶³, salvado al menos *in pectore* en la Primera Parte por la también salvada y casi «santificada» Margarita (v. 4612), y redimido definitivamente *in extremis* por haberse convertido (¡vaya por Dios!) en *ingeniero de obras públicas* al final de la Segunda Parte⁶⁴, sino el ejemplarmente romántico *Fausto* de Hector Berlioz.

Analícemos brevemente –como en sinopsis– esta obra increíble. Al principio –introducido musicalmente por un fugato encargado a las solas cuerdas–, y como buena «alma bella», Fausto se halla en paz consigo mismo, retirado como está en el seno de una primaveral naturaleza (enésima versión del *Beatus ille*, acompañada en Berlioz de una suave burla hacia la «mística de la naturaleza» goetheana)⁶⁵; el fugato se desarrolla entonces en un controlado *crescendo* para hacer que la madera (fagot, oboe y piccolo) recoja fragmentos de la danza de unos campesinos

⁶³ La edición más útil de esta obra es seguramente la de Erich Trunz (Munich, C.H. Beck, 1999), que recoge *Der Tragödie erster und zweiter Teil* y el *Urfaust*, acompañados de un extenso comentario (pp. 421-777).

⁶⁴ Ese «Fausto» es la cumplimentación del sueño de Saint-Simon: el santón laico e ingeniero post-revolucionario, que, a la vista de la portentosa *roza* (¡de nuevo!) abierta por él para drenar las ciénagas que impiden la vida del pueblo, siente la dicha inefable de:

*Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft'ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!*

(Estar en suelo libre con un pueblo libre.

En este instante es cuando podría decir:

¡Deténte, eres tan bello!)

vv. 11580-11585.

Sólo que entonces cae al suelo (en cumplimentación de la advertencia de Mefistófeles de que estaría en su poder cuando en su felicidad desease la detención del tiempo) y lo agarran los *Lemuren*, mientras Mefistófeles exulta ante su presa. Por poco tiempo. Un Coro (de ángeles «socialistas», se supone) le agua la fiesta al demonio. Él cree que la manecilla del reloj se ha parado para siempre (*Er fällt. es ist vollbracht*; «Cae la hora, [el asunto] se ha consumado»; v. 11594). Se ve que este pobre diablo no había leído el opúsculo kantiano *El fin de todas las cosas*, que denuncia como imposible la cumplimentación de otra profecía: la hecha por el Ángel del *Apocalipsis*, cuando advierte de que «A partir de ahora, ya no habrá más tiempo». Pero siempre hay tiempo para todo, aunque ahora transcurra en otra esfera. Y si no, véase la réplica inapelable del Coro: *Es ist vorbei* («Ya ha pasado») (v. 11595).

⁶⁵ Fausto, llena su alma de Horacio y de Goethe, canta en efecto: «Oh! qu'il est doux de vivre au fond des solitudes, / Loin de la lutte humaine et loin des multitudes!» («Oh, qué dulce es vivir en toda

que se acercan –turbando la paz del solitario–, a la vez que las trompas inician la famosa Marcha Rakoczy, cantada por soldados que marchan al combate (Parte I, Escenas 1-3)⁶⁶. Sacado violentamente de su *vita contemplativa* por la fanfarria, y lleno de *tedium vitae* (¡como por entonces Heine y Poe, y después Baudelaire, con su *spleen!*), Fausto intentará suicidarse (Parte II, Escena 4), pero su intención se verá súbitamente impedida por el *Chant de la Fête de Pâques*, que anuncia la Resurrección del Señor; no menos repentinamente, como buen romántico, Fausto se siente entonces feliz, y «divinamente» religioso⁶⁷; y no menos súbitamente aparece entonces Mefistófeles –envuelto en una «nube» de trombones– para reírse de esa puerilidad, indigna de un doctor (Escena 5)⁶⁸; el frívolo demonio –que se presenta como *l'esprit de vie*–⁶⁹ ofrece entonces al *individuo* Fausto «cambiar de aires», salir a la *vida pública*, esa vida que Mefistófeles puede dominar y cambiar a su antojo⁷⁰.

soledad, / lejos de las luchas de los hombres y lejos de la multitud!»: *La damnation de Faust*, libreto de Hector Berlioz y de Almere Gandonnière, basado en la trad. al francés de «Fausto» de Goethe, realizada por Gérard de Nerval (la verdad es que casi la mitad de los versos –los peores, ¡ay!– son de la pluma de Berlioz). Este libreto acompaña la excelente versión de Deutsche-Grammophon, Polydor, Madrid, 1979, dirigida por Daniel Barenboim y cantada por Plácido Domingo, Yvonne Minton y Dietrich Fischer-Dieskau en los papeles principales (aquí. p. 12).

⁶⁶ El romántico, ya lo hemos dicho, huye tanto de la actividad útil y mostrenca, el ideal típico de la Ilustración (recuérdese a nuestro Samaniego: «Salicio usaba tañer...»), como de la hipocresía de las guerras –seclicentemente liberadoras– y de la vacuidad de sus fanfarrias. Pero sería ridículo –y él lo sabe– que se disfrazara de pastor: los tiempos de las escenas bucólicas de Lully o Gluck han pasado para siempre. Y sería cínico –y él también lo sabe– que tras las guerras revolucionarias se disfrazara de soldado. Nuestra interpretación se ve reforzada por el hecho de que a Berlioz le traía sin cuidado introducir anacronismos: en la *Damnatio* salta desde luego arbitrariamente por encima de toda convención teatral de tiempo o espacio. Así, esta Primera Parte sucede en Hungría, porque a la sazón (1846) el compositor daba conciertos en Budapest y se le ocurrió por ello introducir la Marcha Rakoczy en la canción de la soldadesca (también el lenguaje del *Pandaemonium* final muestra algunas resonancias del húngaro). Curiosamente, esta desaliñada mezcólana –tan romántica– presta a la obra una atmósfera intemporal, como ha puesto espléndidamente de relieve La Fura dels Baus en su escenografía de esta «Leyenda dramática» en el Festival de Salzburgo de este año (1999).– Para el respecto musical es excelente el ensayo de Julian Rushton, «La Condenación de Fausto, de Hector Berlioz» (en el libreto citado, pp. 7-9), cuyas indicaciones sigo en buena medida en el texto.

⁶⁷ Esta parte sí se encuentra en Goethe, pero recuerda fuertemente, por la exagerada exaltación de los versos («*pourquoi dans sa poussière / Réveiller le maudit?*»; «*por qué de su polvo / despertar al maldito?*»; en el libreto cit., p. 13), la conversión en cascada de los románticos alemanes al catolicismo, como reacción contra la mediocre vida burguesa del «filisteo» protestante. Significativamente, el Coro de Angeles, en Goethe, reconcilia a Fausto con la *tierra* (como conviene al panteísmo naturalista del poeta de la *Klassik*): «*Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!*»; «¡Brotan las lágrimas, la tierra me tiene de nuevo!» (v. 784); en cambio, el Fausto romántico canta ahora: «*Mes larmes ont coulé, le ciel m'a reconquis.*»; «Han brotado mis lágrimas, el cielo me ha reconquistado».

⁶⁸ Berlioz amaba sobremanera el *contrasto* violento, seguido de rápidos *collegamenti*.

⁶⁹ Lo cual no deja de sonar a un grotesco y blasfemo *jeu d'esprit*; en efecto, de un lado el «*esprit-de-vin*» es el alcohol etílico, presente en todo licor «espirituoso»; del otro, «*eau de vie*» es el aguardiente. Y lo primero que hará Mefistófeles con Fausto será llevarle a la taberna de Auerbach. La semejanza (*colligamento*) de este «*espíritu de vida*» con el Señor cuya resurrección acaba de cantar el Coro de Angeles es por demás evidente.

⁷⁰ Mefistófeles: «*Partons donc pour connaître la vie, / Et laisse le farrago de la philosophie!*»; «¡Vámonos, pues, a conocer la vida, / y abandona el farrago de la filosofía!» (p. 13). Es difícil condensar en tan pocas palabras la división entre la esfera privada y la pública. Por cierto, el origen del famoso pacto es más noble en la *Damnatio* que en la *Tragédie* goetheana: en ésta, Fausto firma al principio para recuperar su juventud y experimentar así el placer; en cambio, en Berlioz se establece el pacto sólo cuando el fatal desenlace se precipita: es la necesidad perentoria de evitar la condena y ejecución de Margarita lo que lleva a Fausto a exigir a Mefistófeles su salvación («*Sauve-la, misérable!*»; p. 19), acep-

Y allá se van (Escena 6): a la taberna de Auerbach, para regalarse con el vino del Rin y escuchar la «Canción de Brander» (prefiguración del destino del propio Fausto), que trata de una rata que un día, envenenada, *sauta dehors* («saltó afuera»), dando tales respingos y carreras que todos creyeron que estaba enamorada (como lo estará Fausto), hasta que se metió en un horno y allí se asó. El Coro de bebedores entona entonces una fuga, un *Amen* sacrilego, definido por el diablo como «la bestialidad en todo su candor», y que él alaba sarcásticamente por su estilo *savant, vraiment religieux* («culto, verdaderamente religioso»). Y es verdad que se trata de una parodia del típico *Amén*, en forma de fuga, propio de la música sacra (que Berlioz detestaba: no en vano había estudiado bajo la férula de Cherubini, el último compositor «clásico», con su ampuloso *Requiem*). Mefistófeles corresponde luego a ese «canto conmovedor» con la famosa «Canción de la pulga»⁷¹, que provoca (de nuevo, el *contrast*) una súbita reacción de asco en Fausto («¡Basta! Huyamos de estos lugares en que es vil la palabra»). El diablo, obediente, lo lleva a los «bosquecillos y praderas a la orilla del Elba» (Escena 7), donde, en sueño feliz (tierna melodía, salpicada empero por el amenazador sonido de cornetas y trombones), verá Fausto la *imagen* de Margarita («¡Qué celestial imagen!», dice al despertarse)⁷². Esta Segunda Parte concluye con un *grand finale* (Escena 8) a cargo de un Coro de Soldados y de Estudiantes (integración de lo que presumiblemente fue en su juventud el Doctor Fausto: las dos funciones –las

tando en cambio firmar un pergamino en el que jura simplemente *servir demain!* «servir mañana» al diablo. Ese juramento será refrendado por la «autoridad competente» en el *Pandaemonium* final: los Príncipes de las tinieblas, tan escrupulosos como un notario que vigilará la legalidad de un contrato, preguntan a Mefistófeles: «*Faust a donc librement / Signé l'acte fatal qui le livre à nos flammes?*» («¿Fausto ha pues libremente / firmado el acta fatal que lo entrega a nuestras llamas?»); y Mefistófeles responde: «*Il signe librement*» («Firmó libremente»). Bien se ve que los contratos mercantiles de la burguesía –enlazados con la «libertad trascendental» kantiana, que hace comenzar absoluta e irreversiblemente una serie de acciones– se extiende al mismísimo infierno (como ya advirtiera el propio Kant: hasta un «pueblo de demonios» se ve obligado a guardar las leyes que él se ha impuesto, si no quiere sucumbir).

⁷¹ Berlioz sigue el texto de Goethe (vv. 2211-2238), que alude sarcásticamente a los arribistas *snoobs* que pretenden medrar en la corte, «chupando» del rey y los cortesanos, a los cuales se recomienda que, en cuanto les pique una de esas «pulgas», se la aplaste de un golpe. ¡Es natural que el *Kultusminister* de Weimar atacara despiadadamente a la burguesía emergente, de la que él mismo procedía antes de ser nombrado: *von Goethe!* En el texto de la «ópera», en cambio, se añade un inciso que muestra quiénes son ahora esas pulgas: «Cruelle politique!» (p. 14). Ahora son los ministros y los banqueros quienes «chupan», gracias a la política seguida por el Rey Burgués, Luis Felipe, quien por cierto declinó la invitación para asistir al estreno de la *Damnation* en 1846.

⁷² Con un poco de imaginación, podríamos decir que Mefistófeles, más que presentar a su «doble» una pintura, le ha ofrecido una proyección cinematográfica (¡de cine mudo, con acompañamiento musical!). En efecto, el Coro de Gnomos y Silfos obsequia al soñador Fausto con una verdadera *secuencia*, mediante un *irwelling* (¡con «grúa!») en el que se desciende de una estrella, que brilla en los cielos, a una campiña florida, por la que pasean tiernos amantes: luego, la «cámara» se mueve hasta «enfocar» sarmientos cubiertos de pámpanos y uvas, para pasar a mostrar la aproximación de los alegres amantes a las viñas («plano americano»), seguidos de lejos por una beldad pensativa, a la que súbitamente vemos («primer plano») enjugar una lágrima (*contrast*). Vemos (o más bien, oímos) después un lago ondeante, y riachuelos serpenteantes sobre verdes campos («panorámica»); allí, unos seres felices cantan y bailan sobre la hierba, mientras otros se zambullen en el agua («picado» y «plano de conjunto»); por fin, en magnífico «encontrado» (no en vano emplea Berlioz de grado el *colligamento*), un «tímido pájaro» –representación del propio Fausto– sube a los cielos («cámara subjetiva»), donde ve brillar la «estrella querida» («primer plano»), tornada al punto en la imagen de la Amada («montaje paralelo»). Conseguida la identificación, y cerrada circularmente la secuencia, el Coro deja dormir –ahora, sin sueños– a Fausto («fundido lento»). ¡No llama Ilya Ehrenburg al cine, al fin y al cabo, la *fábrica de sueños*!

armas y las letras— que él había rechazado anteriormente); el primer Coro celebra a la victoria y sus consecuencias: el amor de las *fillettes*; el segundo canta en latín una versión anacreóntica del *Gaudeamus igitur* (*Nunc, nunc bibendum et amandum est. / Vita brevis fugaxque voluptas*); ambas canciones están obvia y diabólicamente encaminadas a animar a Fausto para que realice su ensoñación, y Berlioz las combina igualmente de forma endiablada, mostrando a la contra lo que de polifonía había aprendido de Cherubini.

En la Tercera Parte (Escenas 9-14) se traslada la acción al seno del interior burgués: el santuario de la vida privada, la casa de Margarita, donde ésta —en justa correspondencia o *colligamento* con el sueño de Fausto— sueña despierta con el amado, al que aún no conoce, cantando (Escena 11) la dulcísima y melancólica «Balada del Rey de Thule» (premonición del futuro desenlace fatal: la separación y muerte de los enamorados), acompañada la mezzosoprano por un solo de viola, comparable en calidad únicamente con el de *Harold en Italia*. Y como en la Escena 7, pero ahora después de la ensoñación, refuerza Mefistófeles la pasión de Margarita mediante una danza de fuegos fatuos (*minuetto*) y una inmoral y cínica «Serenata» trovadoresca, que termina con una *Coda* «presto», con las cuerdas en *pizzicato* para imitar el sonido de guitarras y mandolinas. Fausto sale entonces de las cortinas en que, escondido, había presenciado la escena, y los amantes cantan el inevitable dúo de toda ópera que se precie⁷³. Sin embargo, la unión sexual no se consuma (una astuta y diabólica maniobra para acrecentar la pasión de Fausto), porque los vecinos, al oír ruidos dentro de la casa, han avisado a la madre de Margarita (irrupción de lo público en lo privado, para la preservación de la moral). Fausto promete a la amada volver al día siguiente (*finale* en trío con coro, según los cánones operísticos habituales).

Pero, por la Romanza en Fa mayor de Margarita (acompañada por corno inglés) con la que se abre la Cuarta Parte, sabemos que los amantes consumaron efectivamente su pasión varias noches, mas que el veleidoso Fausto (el cual asume ahora los rasgos de Don Juan) inmediatamente la abandonó a su suerte: un abandono reforzado por la canción del Coro de Estudiantes, a los que ahora parece haber hecho caso: *Per urbem quaerentes puellas eamus*). Con todo, parece tener remordimientos, según los versos finales de la «Invocación a la Naturaleza» (compuesta en Do sostenido menor, propio del registro grave y sombrío: Escena 16), en la que ésta se nos presenta con todos los rasgos típicos de lo «sublime dinámico» kantiano; en efecto, para encontrar de nuevo las fuerzas y sentirse vivo, Fausto necesita del bramido del huracán, de la profundidad de los bosques, de la caída de peñascos y del rugido del torrente (en ruda contraposición con la apacible naturaleza primaveral del inicio de la obra). Pero esa conjunción de violencia externa y de pasiones íntimas no sirve, como en Kant, para que el alma se eleve, prepotente, hacia la esfera moral, sino para mostrar la confusión interna y externa de

⁷³ Es interesante señalar que el amor surge aquí de la conjunción de dos sueños, en los que se presentan alternativamente las *imágenes* de los amantes. Ambos reconocen en efecto en el dúo que ese amor ha surgido con independencia de su voluntad y de su conciencia (Fausto: «*Ange adoré, dont la cèleste image...*»; p. 16. Margarita: «*Je ne sais quelle ivresse... Dans tes bras me condui!*»; p. 17). Se continúa así la vieja tradición del «sortilegio», presente ya en la leyenda de Tristán e Isolda (que pronto Wagner revitalizará, y que ya había sido descreidamente puesta en solfa por Donizetti en *L'elisir d'amore*).

12. Peter Cornelius, *Fausto y Mefistófeles*

un mundo hecho añicos por el pecado. Un pecado que intentará desesperadamente –y en vano– redimir Fausto salvando a Margarita, al saber en la escena siguiente que ésta, errante por los bosques, es perseguida por «cazadores» para entregarla a la justicia por el parricidio que ella inadvertidamente cometiera. Más piadoso aquí Berlioz que el brutal y un tanto patético Goethe, Mefistófeles relata que Margarita mató inadvertidamente a su madre al suministrarle durante las noches de amor «un veneno inocente» para hacerla dormir⁷⁴. Fausto y Mefistófeles corren entonces a salvarla galopando en sendos caballos (naturalmente, negros), en la escena más famosa y frenética de la obra (seguramente la música más salvaje –rítmica, más que melódica– jamás escuchada en una ópera): *La Course à l'Abîme*, en la cual atropellan los jinetes a un grupo de aldeanos que, en significativa y entrecortada enumeración, rezan a Santa María, a Santa Magdalena y a... *Santa Margarita*, justo antes de que un toque de difuntos anuncie la muerte de la amada (cuyos gritos de ayuda venían representados por un oboe solista), mientras vuela alrededor de los jinetes (ahora sabemos que éstos se encaminan al infierno)⁷⁵ un

⁷⁴ En la *Tragédie*, en cambio, mueren el hermano de Margarita, la madre y hasta el hijo de esta pobre mujer, *sedotta e abbandonata*.

⁷⁵ Es curioso que Mefistófeles sea leal hasta el fin con Fausto. Cuando oye el toque de difuntos, y sabe que ya es demasiado tarde para salvar a Margarita, propone a Fausto volver grupos: «*As-tu peur? Retournons!*» («¿Tienes miedo? ¡Regresemos!»; p. 19), a lo que éste se niega, azuzado por su deseo imposible de verla de nuevo y por el remordimiento ante las consecuencias de su huida. Con esta voluntaria decisión, Fausto se entrega pues libremente al demonio. Peter Cornelius fijó en 1811 el momento en que Mefistófeles muestra a Fausto el *viacrucis* de Margarita al cadalso, aunque en este fantástico

«enjambre de pájaros nocturnos», y una «hilera infinita de esqueletos danzantes» (como en el *Dies irae* de la *Symphonie fantastique*) saluda la alocada carrera. La tierra se abre entonces, y los jinetes se hunden en una sima. La obra termina pues con la *condenación* de Fausto (ése es precisamente su título), acogido en el infierno con un estridente *Pandaemonium* en el que el Coro celebra la victoria de Mefistófeles cantando en una estrafalaria lengua infernal (*Tradioum marexil firtudinxé burrudixé*, etc.), bien distinta al educado alemán en verso que hablan los *Lemuren* en la tragedia goetheana (cf. vv. 11604-11611), y en fuerte e intencionado contraste con la de los Angeles (Escena 20, final) (20), que celebran en el cielo la «Apo-teosis de Margarita» (*¡Laus! ¡Laus! ¡Hosanna! ¡Hosanna! / Elle a boucoup aimé, Seigneur*; el último verso: «Ella ha amado mucho, Señor», refuerza la conexión entre Magdalena y Margarita, ya insinuada antes en la plegaria de los campesinos):

Cabe analizar el sentido de esta obra genial en tres aspectos: 1) en su contenido intrínseco; 2) según las intenciones del compositor, y 3) en conformidad con lo relevante para nuestro tema.

1) A pesar de su aspecto de *suite*, la estructuración de la *Damnation* es admirable. Veamos primero los *colligamenti*: como si se pasara de la *Klassik* al romanticismo, el inicio (naturaleza) y el final (cielo) coinciden en el carácter de quietud y paz propio de estos elementos; procediendo alternativamente a partir de estos extremos, es claro que el alboroto grosero de la taberna de Auerbach —un local público— corresponde al *Pandaemonium*: un pueblo de demonios (movimiento desordenado, en ambos casos); el centro de la obra, en fin, liga el sueño de Fausto con la balada de Margarita, con la integración de ambos amantes en el dúo. Nos vemos llevados así del marco general (natural o celeste), a través de una desordenada *vida pública* (obscena o grotesca, en respectivo contraste con la armonía de la naturaleza y con la estructurada jerarquía del cielo), hasta las *personas* de los amantes. Es como si se tratase de un método de exhaución, de fuera a dentro: elementos, sociedad, individuo.

La simetría de esas disposiciones permite entonces establecer violentos contrastes: en primer lugar, Fausto frente a su «doble»: Mefistófeles. Aquél es irresoluto; nada nos hace sospechar que se trate de un Señor Doctor: ni inteligente ni prudente, es incapaz de controlar su vida y la de los demás, llevado como está por todo un abanico de pasiones y emociones. En orden sucesivo: paz del solitario, tedio, infantil exaltación religiosa, asombro ante Mefisto, asco por la vida tabernaria de los estudiantes de Leipzig, deseo ardiente en el sueño, dicha (incompleta) en el dúo, inquietud y miedo ante la llegada de los vecinos, desdén y olvido de la «presa» ganada, soberbia en su equiparación con la naturaleza desencadenada, remordimiento, obstinación (aun sabiendo que se ha cumplido lo inevitable: la ejecución de Margarita), y terror al ver que se precipita en el abismo. Su única decisión libre (seguir galopando, a pesar de la prudente propuesta de Mefistófe-

dibujo a plumilla en sepia esos dos jinetes, que parecían huir, se vuelven violentamente hacia la escena (*Bilder zu Goethes Faust. Blatt 11*; reproducido en G. Riemann y K.A. Schröder, *Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik. Aus der Nationalgalerie Berlin/DDR*, Munich, Prestel, 1990, p. 143, lám. 43).

les) significa su condena. También aquí el inicio y el final coinciden: ya no es tiempo de *eremitas* (cristianos o panteístas, tanto da), como había probado ya el heroico y caviloso *Hyperion*, en Hölderlin; ni tiempo de *fazañas* quijotescas: el intento de salvar a Margarita sólo conduce a la propia condenación. Traído y llevado por las tretas de Mefistófeles, Fausto es más observador que participante: todo se lo dan «hecho» (para su mal). Cuanto más actúa, más pasivo es. Estamos bien lejos del supuesto ideal «fáustico», cantado después por Spengler. Tampoco es tiempo, en fin, de *héroes*, capaces de ir voluntariamente a la muerte con tal de afirmar su personalidad. Compárese el desdichado y poco digno final de Fausto (que, llevado por negro corcel –propiedad, naturalmente, de Mefistófeles– va a donde no quiere ir: al infierno, y no va a donde quisiera: a salvar a la amada) y su grito tardío (*Horreur! Ah!*) con el de *Don Giovanni*, con su triple negativa a arrepentirse ante el *Komtur*, y su merecida condena. Merecida, porque se ha atrevido a reivindicar que él, este Don Juan réprobo e irrepentible, es enteramente responsable de sus actos, y no un juguete de las circunstancias. A él no se lo llevan los demonios, ni danzan éstos a su alrededor como los indios: él *se va* con los demonios. En cambio, la *individualidad* interior de Fausto es pura fachada, un engaño en el que ni él mismo parece a veces creer⁷⁶.

Mefistófeles es, por su parte, un escrupuloso *funcionario público*. Él no es realmente *el* Diablo en persona, sino un «pobre diablo» que ha de dar cuenta a sus superiores (los «Príncipes de las Tinieblas») del gasto empleado, de los beneficios obtenidos y de la legalidad de su acción (como cuando da cuenta de que el contrato fue firmado por libre conformidad entre las dos partes). Como buen ejecutivo, es frío y calculador: él conoce la trama y los nudos de la «red» en la que atrapa al pobre Fausto, el cual se figura que esos acontecimientos son particulares, contingentes: algo que a él le *pasa*. Mefistófeles es, sucesivamente, irónico (insinúa a Fausto que un Doctor en Filosofía no puede entregarse a pueriles arrebatos religiosos), ingenioso (sabe ganarse al *público* de la taberna), seductor (en la serenata), leal hacia su «cliente» (le avisa de lo vano de la alocada carrera) y, al final, exultante, como un vendedor que ha logrado colocar un producto.

Fuera de esta dualidad (Mefistófeles agente *versus* Fausto paciente, a pesar de la apariencia –como en la vida cotidiana– de que es el individuo quien manda) hallamos el «objeto» del contrato: Margarita, tan pasiva y a las resultas, tan inocente antes y después del pecado y del crimen como la «cosa» natural a la que representa: esperanza y deseo, primero; credulidad y desengaño, después; triste desesperación, en fin: todos esos estados de ánimo le vienen provocados por agentes externos (ni siquiera se le ha ocurrido a ella suministrar un somnífero a su madre; eso fue cosa de Fausto, «bien» aconsejado por su mentor). Margarita se limita a amar, sin más. Con Hegel, diríamos que no tiene tacha porque no tiene historia,

⁷⁶ En el célebre dúo de la Escena 13, Margarita confiesa haber pronunciado a menudo el nombre del amado. Y añade («tímidamente», como apunta el propio Berlioz): «¡Fausto!», a lo que éste replica: «*Ce nom est le mien: / Un autre le sera, s'il te plaît davantage.*» («Ése es mi nombre: / Otro lo será, si te gusta más»; p. 16). Fausto se despega así de su «nombre propio» (en la *Tragödie* es llamado *Heinrich*), como ocurre –con más fuerza– en *El burlador de Sevilla*, cuando a la pregunta del Comendador por la identidad de los amantes contesta cínica y certera, *genéricamente* Don Juan: «¿Quién ha de ser? / Un hombre y una mujer.

porque no es nadie (*personne*, diría un francés): puro objeto del deseo, como un animalillo. Es el cielo quien la salva, porque en la legalidad humana no hay sitio ya para la «naturaleza virgen». Podrá ser santa, pero es tan tonta como el Parsifal wagneriano: el «necio simple».

¿Qué nos dice *La damnation de Faust*? Nos habla directamente de la «muerte» del individuo, de la inanidad de éste frente a astutos «vendedores» que, sabiendo mejor que él lo que desea, pueden llevarlo a la perdición justamente cuando cumplen escrupulosamente los «pedidos» de aquél. Nos habla de la penetración absoluta de lo público en lo privado. Soldados y campesinos rompen la paz de los campos (y por ende la de Fausto), y Mefistófeles irrumpe en la estancia de su presa con la misma desenvoltura que los campesinos en casa de Margarita; en ambos casos, para velar por lo «público»: el desorden (¡conocer la vida y dejarse de filosofías!) o el orden (¡la moral pública!). Ni «a cielo abierto» ni en «el hogar» hay ya escapatoria para el individuo romántico. Éste nace ya, no como una cáscara vacía, sino al contrario: como una «nada rellena», al igual que las pobres sustancias trabajadas por la Máquina (cfr. *supra*, 5.4.4.2). A menos que (y ésta sería la lectura indirecta, a la contra, de la *Damnation*) el individuo reconozca ese «relleno», reconozca que su interioridad sólo tiene sentido *exteriorizándose*, pero que, en justa correspondencia, si él está relleno de pasiones procedentes del mundo, de la esfera pública, también él y sólo él tiene el derecho de reelaborarlas, de devolverlas a «destino» impregnadas de su personalidad inalienable: *singularizadas*, diríamos, replicando así a la «astucia de la razón» (que, como bien sabía Demócrito, depende de los sentidos) con otra astucia sensible (o mejor: *térrea*), que se aprovecha de la energía de la primera para vencerla en su propio terreno. Mefistófeles saca toda su fuerza y poder de los sueños que el propio Fausto se prohíbe pensar, y que sólo acepta cuando le son ofrecidos desde fuera. Bien podría, pues, haber devuelto (como en una banda de Moebius) ese poder al origen, reforzándolo a través de las «razones» mefistofélicas, manchando por así decir la tela de la vida pública con la impronta del reconocimiento voluntario y consciente de los *placeres prohibidos*. Esto no lo dice el texto de Goethe-Nerval-Gandonnière-Berlioz: justo por eso se hace más perentoria esa operación, que *brilla por su ausencia*.

2) Pero la música de Berlioz sí lo insinúa. Para empezar, y contra las ilustradas definiciones de D'Alembert, la música no *imita* pasiones y emociones del alma, tratadas como imágenes. La música de Berlioz *crea* imágenes que van más allá del texto, que lo desbordan, como él mismo confiesa: «¿Por qué –preguntan– el autor habla de unas andanzas del personaje por Hungría? Pues bien, porque tenía deseos de lograr que fuese escuchado un fragmento de música instrumental con un tema húngaro. Y habría transportado a Fausto a cualquier otro lugar de haber tenido, para hacerlo, la más *mínima razón musical* que lo justificara»⁷⁷. Berlioz toma la figura literaria de Fausto –ya del dominio público, gracias a Goethe, y a tantos otros– y literalmente la *transfigura* para adaptarla a su peculiar mundo

⁷⁷ Cit. en el texto de Wolfgang Dömling que acompaña al libreto (p. 4). Es mío el subrayado.

musical, donde es «necesario» que a un suave *fugato* de cuerdas suceda la madera, al punto entremezclada con el metal de la marcha húngara. *Todo* estaba allí antes: el inicio, en Beethoven y Cherubini; el canto aldeano, en la tradición popular; la marcha es la de Rakoczy. Pero la unión, el *colligamento*, son exclusivos de la imaginación productiva de Berlioz. Él es el *vínculo espiritual* que el propio Goethe echaba de menos en su *Fausto*. Es más, en audaz confirmación del adagio *prima la musica, dopo la parola*, Berlioz reconoce: «Hago los versos que me faltan a medida que me vienen las ideas musicales, y compongo mi partitura con una facilidad como raras veces la había experimentado en otras obras mías»⁷⁸. La música es pues previa a la poesía: al contrario de lo establecido por D'Alembert (y por el propio Hegel), la música no ilustra sensible o imaginativamente conceptos inteligibles: ella, en su estructura, es lo inteligible; y las palabras sirven de base o andamiaje de esa estructura.

Berlioz pone así patas arriba todas las convenciones teatrales y musicales: *arremete* contra el público, en nombre de la individualidad y originalidad del artista (para eso es romántico), en lugar de ponerse a disposición de éste. La audacia de escribir una ópera asombrosamente plástica en contenido y música *para* ser cantada a pie firme y en completa inmovilidad, como si fuese un oratorio o una cantata, no podía menos que chocar con los gustos del público, acostumbrado a ir a la ópera para ver pintura y escultura (los decorados) y danza (ballet, obligatorio en París para el *intermezzo*), y para escuchar poesía (el texto) y música. Y todo eso lo *hay* en cierto modo en la *Damnation*: sólo que está *cifrado* dentro de la música. El compositor pide un esfuerzo al público que aun hoy difícilmente se halla éste dispuesto a realizar⁷⁹. Y en efecto, la primera representación de 1846 fue un completo fracaso. Berlioz no quiere componer –como luego Wagner, que tanto le debe musicalmente– una *Gesamtkunstwerk*, una «obra de arte total»; o, más sibilina-mente: sí que quiere esa totalidad, pero de modo tal que todas las demás artes *comparezcan* a través de la música, y que el oyente las recomponga en su fantasía creadora. Quiere que el público asistente se dé cuenta de que la *Damnation* no es real (para ver lo real no tiene más que salir a la calle), pero no para engolfarlo en mundos de ensueño, sino para que advierta dónde se halla la *condición de posibilidad*, o sea de inteligibilidad del mundo real: para que, de este modo, el «público» se disuelva en un laxo, flexible conjunto de individuos originales, irrepetibles. Como él mismo creía serlo: como Hector Berlioz.

Si esto es así, entonces la música (o al menos esta música) no *refleja* estados de ánimo apasionados, sino que los *insufla* en el espectador, que ni siquiera necesita entender bien los versos (deformados, estirados, troceados por la exigencia de la composición) para sentirse emocionado, no por los avatares de Fausto o Margarita, sino por lo que la música le dicta. Por eso no es un defecto que la *Dam-*

⁷⁸ Cit. en el texto de Marcel Schneider que acompaña al libreto: p. 6.

⁷⁹ La obra se sigue oyendo hoy en una sala de conciertos *como si* fuera un oratorio; o bien, gracias a las «nuevas tecnologías», es representada teatralmente *como si* fuera una ópera; pero no creo que eso le hubiera hecho ninguna gracia a Berlioz: él habría pensado que las peripecias de la obra, puestas en imágenes (móviles o no), distraerían al público de lo único importante: la música. No para que se queclara, arrobado, en ella, sino para *comprender desde* ella. *De la musique avant toute chose*: pero eso no significa que no haya más cosas, sino que éstas se entienden mejor desde la música.

nation sea literalmente irrepresentable (como si sólo el cinematógrafo, según insinuamos antes, pudiera presentar visualmente la trama). Berlioz *quiere* que sea irrepresentable: la música es para él más que la palabra, así como ésta es más que la imagen plástica. Por eso la dispuso como «ópera de concierto», intitulándola después «leyenda dramática»: leyenda que corre y fluye, desbordada e irrefrenable, por el lecho de palabras. La acción se *piensa y se siente* a la vez al escuchar la música: lo demás es una concesión al público. Y sin embargo, él mismo reconoce que, sin los versos de Goethe, no habría podido componer su obra⁸⁰.

3) He aquí un ejemplo, *in actu exercito*, de esa «astucia de la astucia» de que hemos hablado. O más sencillamente: el individuo sólo lo es si, recibiendo un legado público, lo transforma, en función de las exigencias de su propia experiencia vivida, en una obra de nuevo *pública*, pero que, sin dejar de mostrar sus huellas de procedencia, saca a la luz, pone en la superficie de la obra esa retracción, opacidad e indisponibilidad a la que hemos denominado: *tierra*. O dicho todavía de otro modo: el *original* sólo lo es cuando, sin dejar de reproducir una «cosa» del dominio público, muestra en esa misma «cosa» una instancia *irreductiblemente privada*, que no procede, digamos, de las intenciones o de la «inspiración» del artista genial, sino de los *restos* que esa «cosa pública» ocultaba, y que ahora se esparcen por la superficie de la obra. El artista hace visible (o audible, en el caso de la música) lo invisible o *inaudito* de la cosa común. En este sentido, todo arte de verdad viene del *pueblo*, pero no es ni puede ser *del* pueblo, de la comunidad en su conjunto, porque ésta, ante la necesidad de la comunicación cotidiana y del *commercium* con lo «a la mano», y «rota» y enfrentada como está por las relaciones de producción y de poder (sobre todo en la sociedad capitalista), *oculta* irremisiblemente la estructura, el *colligamento* y el *contrasto* (por decirlo con los términos caros a Berlioz) que dan sentido, congregando y separando a la vez, al todo de la comunidad y a la *tierra* en que ésta se asienta⁸¹. En suma, el arte no es *mimesis* (por reflejar lo dado), ni tiene *aura* (por expresar significados procedentes del «cielo de las ideas»); es, si se quiere, *residual*, por recoger en la obra los restos que habían quedado ocultos en la utilización común del «conglomerado» social, del suelo nutricio de la obra. A este respecto, apenas hay algo en la *Damnation* que no pueda retrotraerse, si aislado, a lo ya dicho o compuesto por otros autores, o que no provenga del acervo popular (pocos temas tan tradicionales como *Fausto*). Apenas hay tampoco en ella nada que no pueda ser ana-

⁸⁰ Por cierto, el germen de la *Damnation* se remonta a 1829 (¡un año antes de la Revolución de Julio!), cuando Berlioz compuso *Ocho Escenas de Fausto*, incluidas respectivamente en las escenas 4, 2, 7, 6 (antes, en dos escenas separadas), 11, 15 y 12. Enviadas con ilusión a Goethe, éste las rechazó *sans le savoir* (no sabía en efecto leer una partitura), por consejo de su mediocre asesor musical Zelter. La partitura definitiva fue culminada en 1846 (¡dos años antes de la tercera y última Revolución francesa!), de modo que su entera gestación corresponde a la etapa de consolidación de la burguesía bajo Luis Felipe.

⁸¹ Por eso tiene a mi ver razón Johann David Passavant cuando escribe en 1820 que: «Todo lo grande que el espíritu humano ha creado puede ser considerado como cosa de suyo excelente; pero para un pueblo sólo es *aplicable* aquello que ha nacido de él mismo o le está estrechamente emparentado». («Sobre las aspiraciones de la Escuela Artística Neoalemana», en P. D'ANGELO y F. DUQUE (eds.), *La religión de la pintura. Escritos sobre la filosofía romántica del arte*, Madrid, Akal, 1999, p. 148; el subrayado es mío).

lizado como propio de la situación epocal o de la biografía del autor. Eso no constituye en ella desdoro alguno, al contrario: esa obra es la caja de resonancia, el *symbolon* de todo un mundo. Ahora bien, si se limitara a esto, la obra se limitaría –como es obvio– a ofrecer una «cosmovisión». Ésta –como las ciencias, la técnica o la política– hace en el mejor de los casos de la tierra un mundo, un todo ordenado. El arte, en cambio, devuelve el mundo a su *tierra*. Sólo así, henchida de «residuos», paradójicamente brilla.

Según esto, ¿es ya *La Damnation de Faust* una obra de *arte público*? No, todavía no. Berlioz busca fomentar una identidad *nacional* a través de la música, apoderándose por así decir de las «armas del enemigo» y doblegando, mutilando y aumentando el texto «clásico» de Goethe, para dirigirse como *individuo*, a través de un *espacio público* (la sala de conciertos), a otros *individuos* para que recapaciten sobre las complejas relaciones entre la herencia cultural, la creación artística y la recepción social a través del descoyuntamiento casi *esperpéntico* del propio mundo en que esos tres factores se dan, a través de una supuesta huida a lo extravagante y grotesco. La *Damnation* se presenta así como una reflexión sobre la dificultad de ser «individuo» en el seno de la sociedad industrial y capitalista a la vez que muestra la posibilidad de serlo, *parasitando* e *infectando* las bases de esa misma sociedad. Berlioz *usa lo público* para que él, y los oyentes, vuelvan enriquecidos a su *vida privada*. Por el contrario, L'Enfant y los proyectistas del Mall de Washington pretendían utilizar a *individuos* para que éstos, ubicados en un espacio *público* prefijado por otros individuos distinguidos (los políticos y sus ejecutores artísticos), se convirtieran en «la buena gente», en *público*. Lo *merveilleux*, lo inaudito y desusado del romántico Berlioz (defensor del individuo) constituye así la antítesis de la *grandeur* del neoclásico L'Enfant (al servicio de la Administración del Estado). Sólo cuando ambos factores se «pongan a la obra», cuando se integren en una obra, intercambiando y transformando recíprocamente sus funciones, podrá hablarse en cambio de *arte público*.

Cuando París era una fiesta: 1830

De acuerdo con lo anterior, puede que ya no suene a paradoja la afirmación de que, sin el ámbito privado nacido al calor del romanticismo (y en buena medida, como reacción burguesa –no sin contagiarse de los excesos individualistas de ese movimiento–) no puede existir público alguno. La vida pública (la *Öffentlichkeit*: la «cualidad de estar abierto», según la plástica expresión alemana) se configura sólo cuando los intereses privados de la intimidad hogareña se ven amenazados (o al contrario, exaltados y reforzados) por la Administración estatal o –lo que viene a ser lo mismo, sobre todo en esa época– por la política empresarial, y cuando en consecuencia es preciso «echarse a la calle» para reivindicarlos o para celebrar en compañía su realización. Y una vez los franceses lo hicieron, en efecto, mediante una Revolución que, por un momento, pareció ser a la vez –de acuerdo con nuestros criterios– una *obra de arte viviente*, como si todo París y sus gentes (salvo los partidarios de la Restauración, claro está) se hubieran levantado a sí

mismos un efímero *monumento de arte público*. En efecto, como acabamos de indicar, sólo en la conjunción de las artes plásticas integradas en un proyecto urbanístico de procedencia *neoclásica*, por un lado, y el de la transgresión y mezcla *romántica* de los géneros artísticos, por otro⁸², podrá surgir, aunque todavía de manera incipiente, un arte verdaderamente público. Políticamente hablando, esa conjunción se dio por vez primera en una fecha y un lugar bien determinados: en París (¿qué mejor centro neoclásico?), durante los días 27, 28 y 29 de julio de 1830: *les Trois Glorieuses*, como perennemente recuerda la airosa columna corintia que da centro a la actual Plaza de la Bastilla⁸³.

Es verdad que la Revolución de Julio, y las expectativas que ella despertara (sin ir más lejos, en un exaltado Heine)⁸⁴, duraron bien poco. Retrospectivamente da cuenta el viejo y desengañado Victor Hugo en *Los miserables* (1862) de las barricadas levantadas en París, ya en 1832. Y sin embargo, tan breve y poco sangrienta Revolución *dice* definitivamente la verdad de la primera: la de 1789, alimentando primero inusitadamente las viejas esperanzas y acabando en seguida con ellas para siempre. Fue esa Revolución, y no la anterior, la que significó un verdadero punto de *no retorno*. Para los unos (los aristócratas y su camarilla) y para otros (el tercer estamento, que ahora se partirá en dos mitades irreconciliables). Seguramente ningún otro acontecimiento haya concitado tamaña ilusión, tanto en el pueblo protagonista (que por un instante llegó a creer, sí, que incluso sin «lucha final» había llegado la hora de la reconciliación universal) como en otros pueblos (piénsese en Bélgica —que obtuvo en ese año su independencia—, en Polonia o Nápoles). ¡La revolución, considerada como artículo de exportación sin apenas gastos sociales, o sea, sin alborotos ni conflictos! Duró un suspiro, aunque conmocionara al mundo. Los socialistas aprendieron la lección (se acabó la soñada coyunda entre religión, industriales y obreros); y las demás revoluciones (o sus intentos fallidos) ya no suscitaron desde luego aprobación general, sino más bien terror ante ese *fantasma* que estaba empezando a recorrer a Europa.

Más allá de esta *política obra de arte público*, tan fulgurante y anónima como efímera (de verdad colectiva y espontánea, aunque Lafayette y otros anduvieran por allí), quienes realmente se aprovecharon de la Revolución pondrán enseguida las cosas en su sitio, y nadie se llamará desde entonces a engaño. Para bien (para bien de la burguesía, claro, afincada firmemente gracias al régimen liberal de Luis Felipe de Orléans y a banqueros como los Rothschild), y para mal (para mal de la incipiente clase obrera y de los primeros movimientos utópicos socia-

⁸² Es interesante observar, de nuevo, cómo el arte puede brotar solamente desde un *no-lugar* que a su vez «dé lugar», otorgue sentido a las cosas mundanas. La «plasticidad» pública neoclásica se remite a Grecia y a Roma, deformando y modificando desde luego esa herencia al *emularla*; la «musicalidad-romántica» (formadora de individuos) busca la resurrección de una soñada Edad Media, cuyos ideales, formas y funciones (por no hablar de las técnicas) cambia en profundidad. Ambos movimientos niegan su propio tiempo, y lo constituyen a la vez al afirmarlo y afincarlo como una doble negación. Como diría el hombre barroco (pero ahora con sentido bien diferente): *neque hic neque illic*.

⁸³ Recuérdese que Berlioz compuso sus *Ocho Escenas del Fausto* en 1829, y que el *Washington Monument* se erigió en 1848: en términos franceses, el principio y el fin del reinado burgués de Luis Felipe.

⁸⁴ Sobre el tema, me permito remitir a mi *La Restauración. La escuela hegeliana y sus adversarios*, Madrid, Akal, 1999.

listas, que vieron desvanecerse sus esperanzas de «religar» –pues que de forjar una verdadera «religión industrial» se trató– los intereses de artistas, obreros y técnicos bajo la bandera del Progreso). ¿Qué había ocurrido? Pasado el decisivo episodio del Terror (un experimento con seres humanos análogo al realizado en Washington –desde luego más inocuo– con el espacio político), pasado el vendaval napoleónico y arrumbada la Restauración de 1815 (contra la cual, al menos, muchos estaban de acuerdo en unir sus fuerzas), parecía quedar sólo una alternativa: o la adscripción a grupos clandestinos y necesariamente violentos (algo a lo que sólo se atrevían por lo común quienes no tenían otra cosa que perder sino sus cadenas), o el tormento y la amargura del «alma bella», de esa conciencia asqueada del mundo, que sabe en qué consiste teóricamente la virtud, pero también que su puesta en práctica –por bienintencionada que sea– desencadenará furor y destrucción por doquier (baste recordar al infausto *Fausto* de Berlioz), y que por ello prefiere retirarse a su cuarto de estudio, hojeando «infolios raros de olvidadas ciencias», como canta Poe en *El cuervo*.

Y es que nuestro primer ejemplo de «arte público» se reveló enseguida como una ilusión, como un *espejismo* (sin que desde luego esté yo dispuesto a echarle sin más la culpa a la pícara gran burguesía). En 1830, casi todos creyeron de buena fe –hartos como estaban de Restauración– que, expulsados por fin los Borbones, restauradas las libertades y proclamada la Constitución, por fin se iba a unir el pueblo entero en un abrazo, como si se tratase de unas nupcias colectivas. Pero *nosotros* vemos ahora que, si bodas hubo, fueron tan brillantes y huecas como los fuegos artificiales que se reflejan en las aguas del Sena cada 14 de Julio (parece ser un mes propicio para los franceses). Si «bodas» hubo, fueron *contra natura*: los contrayentes eran los nostálgicos hijos de la Revolución y de Napoleón, de una parte, y los descendientes de los aristócratas «retornados», rápidamente reciclados –junto con avispados arribistas *snoobs*– como comerciantes y banqueros, de otra. Estas nupcias fueron además tanto más extrañas cuanto que ambas partes intercambiaron su ideología artística, como si se tratase de «travestidos»: los descendientes de los revolucionarios y del Imperio, que debieran haber prolongado el gusto «neoclásico» de esos años heroicos, se arrojaron frenéticos en los brazos del romanticismo. En cambio, los burgueses «reciclados», los hijos de los aristocráticos individuos de antaño, abrazaron un estilo calmo, mediocre y eficaz, que reproducía a escala reducida e introducía en el ámbito hogareño el gusto por lo «clásico». La mejor manifestación de esta capitidismínuida vuelta al arte del enemigo no se originó en Francia, con todo, sino en el relamido estilo *Biedermeier*, al que ya hemos hecho alusión (Berlioz, Gounod, Massenet y tantos otros restablecerían el *statu quo* al «francesar» lo alemán). En todo caso, había sido la necesidad –sufrida por ambas partes– de sobrevivir al estridente período de la Restauración (1815-1830) la que coadyuvó a que las nupcias fueran acompañadas de un «baile de disfraces» que no dejó de influir en la recepción de las obras «románticas» antes señaladas. Y para lo que a nosotros interesa por ahora: el nacimiento de un público compuesto por individuos con intereses privados contrapuestos, no hace falta ser un devoto de Walter Benjamin para comprender que sólo a partir de 1830 comienza a existir un sentimiento de intimidad y de «privacidad» (junto con medidas higiénicas y sanitarias, correlatos del pudor ahora sentido en la familia bur-

guesa)⁸⁵, que necesariamente se expresará *en público*, bien directamente, bien a través de *l'opinion publique*, plasmada y guiada a través de las manifestaciones literarias y musicales de un romanticismo tanto más aguado cuanto más se extendía por las capas medias de la población.

El individuo y el público

Estos epígonos del romanticismo (piénsese en Xavier de Montepin o en Alejandro Dumas, hijo) contribuyeron en gran medida a la *generalización* del *individuo* (o sea, y paradójicamente: dieron *publicidad* –pusieron de moda– a lo individual, selecto y distinguido, y a la vez *particularizaron* al público, mediante una divulgación de las ciencias, la política y las artes en los medios periódicos de comunicación que ayudó a fragmentar, clasificar y estructurar a ese supuesto «bloque» del público con una profundidad y amplitud sin precedentes). De ahí nació la ideología (fecunda, con todo, y eficaz para frenar las tentaciones *colectivistas* del socialismo, como hicieran Heine o Stirner con Marx) relativa a esa fantástica entidad refugiada en el fondo de un alma emotiva y apasionada, conectada sentimental y *empáticamente* con almas afines. Conscientemente o no (ahí están los ejemplos de George Sand o de Pierre Leroux), se llevaba así al paroxismo una escisión ya iniciada en la expansión del cristianismo y denunciada vigorosamente por paganos como Celso, empeñados en luchar contra la mortal infección que devastaba por entonces el inmenso cuerpo del Imperio Romano: la convivencia imposible entre el alma, dedicada a Dios, y la actividad civil y de negocios. Pues aquí –pensaba el romano de la decadencia– ya no es posible dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios, porque el «interior» y el «exterior» no sólo no se comunican, sino que tienen intereses contrapuestos.

Pero más difícil aún será la convivencia entre las funciones del individuo y del ciudadano (¡dadas dentro de la misma persona!) cuando, en la génesis de la nueva clase emergente (que, como vio certeramente Hegel, aspirará a englobar a las demás, convirtiéndose así la burguesía en «clase universal»), se le presenten a la conciencia social las consecuencias *on the long run* de la convergencia de esos dos acontecimientos en los que igualmente Hegel viera la esencia de la Edad Moderna: la Reforma protestante y la Revolución Francesa. Una convergencia repetida luego (pero ya de manera completamente laica y «secularizada», sin aspirar a unción sagrada alguna) en la tan citada Revolución de 1830. Repetida quizá como una farsa, como podría haber dicho también aquí Marx: pero hay farsas más efectivas y duraderas que el drama original. La flamante conjunción del interior (el Individuo y la familia) y el exterior (el Estado y la Empresa) dejó claro enseguida que las atribuciones, reivindicaciones y conquistas de ambos eran mundanas y bien poco heroicas. La antigua y solemne interioridad «protestante», es decir, la

⁸⁵ Y con razón, dado el vertiginoso crecimiento de las ciudades (por el auge de la industria y la tecnificación paulatina del campo, que exigirá cada vez menos brazos), lo cual implicará, *ad extra*, una serie de drásticas medidas de orden público (desde una mayor vigilancia policial al saneamiento y ampliación del alcantarillado); y *ad intra*, la protección del sacrosanto hogar burgués de la «contaminación» de la calle.

soledad del alma ante un Dios escrutador de conciencias, se convierte ahora en la *vida privada* del hogar burgués; y la «revolución» se tornará en una liquidación de restos de la antigualla aristocrática para dejar paso a la lucrativa actividad pública, mercantil... y colonial (Francia ocupa Argelia por esas fechas).

Por mediocre que esta nueva vida sea, esta conexión entre *vida privada* y *liberalismo*—sobre la base de las relaciones capitalistas de producción— implica la «retirada» del individuo. Sólo que ahora no se va a las llanuras de Hungría, como el Fausto de Berlioz. Simplemente, se mete en casa y procura olvidar el mundo exterior por un tiempo. Ahora, el individuo sabe en el fondo de su corazón que está solo: la voz de su conciencia no tiene ya criterios que seguir ni dogmas que cumplir, ni valores que encarnar. A las veces, bien le gustaría ver aparecer por su casa un Mefistófeles que le llevara «a conocer la vida». Pero hasta la taberna de Auerbach ha cerrado, convertida en un *café-concert* parisino. ¿Qué va a hacer ahora este petimetre (*petit-maître*), sino envilecer cada vez más su alma, a fuerza de ocultar al exterior sus deseos más íntimos, a fuerza de no aparecer como vil ante los demás? Está muy claro: leerá novelas históricas o exóticas del tardorromanticismo, dejando los folletines para las esposas y la servidumbre (si la hubiere), y se irá al teatro, a ver (si es a la vez inteligente y masoquista) cómo le insultan a él y a los demás, convertidos como están todos ellos temporalmente en «público». Un público odiado y despreciado por los artistas que viven de él y escriben para él. El artista romántico, si tuviera fe, se iría a un convento (y muchos lo hicieron); si tuviera valor, se mataría (y algunos lo hicieron). Y si le faltan ambas cosas—como es lo normal— se refugia de hecho en la *petit morte* del prostíbulo o del alcohol y las drogas (los *paraísos artificiales*) o se «mata» simbólicamente escribiendo, no para el público (aunque naturalmente desea que vaya a parar a él, para evitar la muerte real y bohemia por inanición), sino para —y contra— otros artistas. Oigamos a Nerval: «No nos quedaba por asilo sino esta torre de marfil de los poetas, adonde subíamos cada vez más alto para aislarnos de la multitud»⁸⁶. Pero ese ascenso a la torre (significativamente colectivo, a pesar de las protestas del «solitario» romántico) agudiza la contradicción, en lugar de resolverla. Porque el poeta necesita ser oído, siquiera sea por ●tros solitarios. Odia al público que él, el artista romántico, está sin embargo haciendo nacer con sus obras, hasta que, al límite, todos los individuos coincidan coextensivamente con todos los ciudadanos: todos, cortados por gala en dos, con un «interior» que odia a su propio e hipócrita «exterior», como Baudelaire pondrá después de manifiesto en su famoso prólogo a *Les fleurs du mal*. Todos con su «doble», fantástico producto del *mal du siècle* romántico.

Así las cosas, ¿podemos contestar ya a la pregunta de quién o qué es el público, esa «cosa neutra» a la que tantas vueltas hemos venido dando? Arriesgaré una respuesta: el *público* no es ni el individuo, altiva y un poco patéticamente aislado, ni el ciudadano burgués que cumple satisfactoriamente con todas sus obligaciones sociales, sino la *encrucijada* de ambos movimientos contrapuestos, que forman así una X: la incógnita representada por ese «doble» que (como nuestro Fausto) nunca está en lo que está, que se halla siempre fuera de lugar, en territorio enemigo, siem-

⁸⁶ Guillermo Solana recoge el pasaje en el artículo citado (en *Historia de las ideas*, cit., I, p. 295).

pre *in partibus infidelium*, incapaz de mirar sin terror su cerrada individualidad, incapaz de protestar también ante la distribución de funciones a la que la vida social le obliga. Andando el tiempo, este mismo «público» estará formado por hombres que se conmueven hasta el llanto oyendo *lieder* de Schubert cuando «toca»: en la sala de conciertos o en el salón burgués, y a los que no les tiembla la mano para reprimir por la fuerza pública una huelga en su fábrica, también cuando «toca» (o más aún, para expedir una «partida» de judíos a un campo de concentración, como denunciará eficazmente Hannah Arendt). El público, el público verdadero, es un peligroso campo de tensiones, y no la multitud gris y uniforme que habría de llenar, jubilosa, el ancho espacio del Mall de Washington, ni tampoco la masa fascista, esa «materia prima» henchida de emociones y falta de razones, lista para ser moldeada por el genial Artista de la política, como soñara Mussolini. Menos aún constituye público el «hombre nuevo» socialista, higiénica y racialmente mejorado corporalmente por la *eugenesia*⁸⁷ y espiritualmente configurado por la obediencia –consentida y con sentido– a las leyes inmutables del materialismo.

Contestación a la pregunta: ¿Qué es el público?

El público es el «doble» neurotizado, la mala conciencia del individuo *privado*. Privado... de toda posibilidad de expresión personal, de ser él mismo⁸⁸. Pero, ¿cómo va a ser «él mismo», si tan soñada identidad procede de un retiro místico del mundo, entrecruzando en ese «almario» sueños de grandeza o de destrucción procedentes de otros «mundos», de otras formaciones sociotécnicas, también ellas en retirada? ¿Cómo va a ser él mismo, si es producto de un cruce de pasiones, enquistadas como razones inválidas ya en la esfera social?

Pero el público es también insolublemente, y al mismo tiempo, el «doble» no menos neurotizado, la mala conciencia del leal servidor de la *empresa* o de la Administración *estatal*, que se reprocha en su interior el no cumplir escrupulosamente con sus obligaciones; que, para empezar, no ama a su esposa ni a sus fastidiosos hijos cuando *debiera* hacerlo, que odia también a la empresa de la que depende para su subsistencia y la de su familia, que odia en fin al Estado sin el cual él ni siquiera existiría (es el Estado el que concede la «fe de vida»). Público es también el aristócrata que sabe muy bien que «su» mundo no existe, pero que necesita decirlo y probarlo en este mundo –ajeno a él–, que es para su desdicha el único existente (como le ocurre al Príncipe de Salina en *El gatopardo*, de Lampedusa). Público es el paralo, resentido contra una sociedad ingrata que le vuelve la espalda y a la vez deseoso de encontrar un puesto de trabajo que «dignifique» su existencia a los ojos de su familia. Público es, en fin, también el hombre que se ha decidido a dar el salto «al otro lado» de la ley pública: es el delincuente, ese *peligro y enemigo público* que vive del

⁸⁷ Véase el ya citado estudio de R. Mocek, sobre las conexiones entre el socialismo y el darwinismo.

⁸⁸ Algunos «terapeutas», como Richard Rorty, achacarán todos esos males a la hinchazón idealista y romántica del «yo», proponiendo –tras tan sabio diagnóstico– una curación basada en charlar de las «cosas de la vida» en los intervalos dejados por el trabajo serio o la investigación científica. Ya denunciamos anteriormente esa ridícula terapia.

robo y del crimen a la vez que necesita de una sociedad regularmente ordenada en la que realizar sus transgresiones⁸⁹, mientras acusa –no siempre hipócritamente– a esa sociedad de «haberlo hecho a él así». Él, dice para su colete, no tiene la culpa.

Nadie tiene la culpa, y todos somos culpables. Y el público es la manifestación viva de ese inquieto límite vibrátil entre lo «privado» (la *sístole* del movimiento del corazón social) y lo «civil» (la *diástole* de ese mismo movimiento)⁹⁰: la móvil membrana hendida por esa al parecer incurable llaga social que atraviesa a la sociedad burguesa en todos sus avatares, desde el atroz y brutal aprovechamiento de niños y mujeres en el Manchester de mediados del siglo pasado hasta la no menos brutal indiferencia –hoy– para con la suerte de todos los desamparados de la tierra, desde los enfermos terminales de SIDA hasta los independentistas asesinados ahora mismo en Timor Oriental (y antes de ello, los judíos gaseados, los izquierdistas llevados al matadero de un campo de fútbol chileno, los supuestos comunistas raídos de la faz de Indonesia). Mejor es no seguir con esta *historia universal de la infamia*, que impedía cerrar los ojos al *Angelus Novus* de Klee y Benjamin, pero ante la cual los demás cerramos cotidianamente los ojos. No sin remordimientos. No sin desazón.

Pues bien, el *arte público* es la exposición simbólica de esa herida, de ese límite dual, a la vez individual y colectivo. No es un arte *para* el público ni *del* público, sino un arte que toma como *objeto de estudio* al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público a *sujeto* consciente y responsable, no sólo de sus actos (último refugio ético del buen burgués), sino de los actos cometidos por otros contra otros: porque él mismo, el público, ha de saber (algunos lo saben ya, al menos desde Baudelaire y Rimbaud) que *yo es otro*. No mis circunstancias, sino el corazón rajado de un «sí mismo» irremediabilmente social.

El *arte público* no configura, según esto, un nuevo y más justo «espacio político», sino que pone en entredicho todo espacio político, ya sea en una suerte de *revelatio sub contrario*, al poner de manifiesto la enfermedad social justamente cuando el hipermoderno «hombre dual» intenta «evadirse» de ella divirtiéndose, por caso, en un *parque temático* (en grotesca popularización tecnológica de la «ensoñación» romántica), ya sea, en cambio, por luchar obstinadamente contra los espacios destinados oficialmente al «público» dentro de esos mismos espacios, poniéndolos literalmente en ridículo con sus obras (como en el movimiento *pop*, en el *minimal* y en el *land art*), o bien por mostrar sibilinamente la contradicción de la moderna «esfera de esferas», introduciendo en ella callada, doloridamente, las voces de los muertos por una «patria» que cree honrarlos mediante un monumento fúnebre, el cual, con su sola presencia, denuncia precisamente esas honras (como ejemplos señeros de este desenmascaramiento artístico de la confusión entre lo social y lo político me detendré con más detalle en los casos de Hans Haacke, en Austria, y de Maya Lin, en Norteamérica).

⁸⁹ En *La paz perpetua* dice Kant con razón que hasta un «pueblo de demonios», con tal de que fuera juicioso, intentaría hacer las paces interiormente, para no sucumbir. Se le olvidó decir que esa paz interior exige la guerra exterior contra un pueblo compuesto «de buenas personas». Y también que ese otro pueblo hará bien en armarse contra sus predadores, con lo que estará sin embargo a pique de convertirse en tan criminal como el pueblo agresor. Algo de eso sabía Fritz Lang (véase su magnífico film: *Furia*).

⁹⁰ De ser esto así, como creo, debiera desecharse la banal distinción entre lo privado y lo público, como si se tratase de dos conjuntos disyuntos.

Capítulo 4

El arte público y la herida de la tierra

POR FIN, EL ARTE PÚBLICO

Al contrario del concepto general de *arte*, cuyo significado proyectamos anacrónica y retrospectivamente hasta el albor de los tiempos, la noción de *arte público* es paralela a las manifestaciones actuales de este tipo de arte, e incluso parece proyectarse hacia el futuro, indicando conceptualmente a los poderes públicos, a los artistas, al vecindario y a los «espectadores»¹ la dirección que el arte del futuro podría tomar. Con todo, esa noción de arte público² es todo menos *clara et distincta*, como prueban sin más las páginas que he necesitado emplear para decir lo que *no* es arte público. Para empezar, al menos una cosa parece evidente, a saber: que el arte público tiende hoy cada vez con mayor fuerza a apoderarse de *todo* el ámbito artístico (o sea, a identificar asintóticamente «arte público» y «arte actual»), de manera que las obras destinadas a museos, coleccionistas (obras que se hallan «de paso» en la «estación» llamada «Galería de Arte»), salas de conciertos, teatros o cinematógrafos empiezan a ser vistas como «cosa del pasado»³. O bien,

¹ Desde luego, ésta es una expresión bastante poco ajustada al nuevo fenómeno, procedente del ámbito del museo o del teatro, donde la gente está inmóvil mirando los cuadros o asistiendo a la representación. Mejor cabría hablar quizá –si no fuera tan cursi– de «fruidores transeúntes», y hasta «viajeros», ya que muchas manifestaciones de arte público se ven desde el coche o desde el tren (y en algunos casos extremos, como en la *Spiral Jetty* de Robert Smithson, desde un helicóptero o avioneta).

² Tentados estaríamos de dejar la expresión en inglés: *public art* (al igual que se habla del *pop*, del *minimal* o del *land art*), ya que es sobre todo en Norteamérica donde se está dando este fenómeno, en amplitud creciente, y que luego se exporta al resto del mundo.

³ Esta tendencia es especialmente visible en el cine: el pomposamente llamado «Séptimo Arte», ahora convertido en un artículo de consumo. O bien los films actuales son destinados a su «ingestión» masiva y efímera, antes de ser «empaquetados» y puestos «en conserva» como *videos* para su contemplación privada, y precisamente en virtud de ese consumo son en buena medida tranquilizadores *remakes* de los «clásicos», o incorporan en trama o lenguaje «guiños» solicitados y deseados por el espectador (que así, a través de la memoria, puede reconstruir su precaria identidad), o bien son producidos directamente para la televisión. Por otra parte, la propia televisión pasa una y otra vez las mismas películas (en *prime time* las recientes; de madrugada, las «obras de arte clásicas»: ¡¡Joyas del Cine!!), lo cual no sólo es más barato, sino que refuerza la sensación ideológica de continuidad y permanencia que los espectadores necesitan, en medio de un mundo en constante transformación.

si se trata de novedosas «obras de encargo», son soportadas más o menos estoicamente por un público que oscila entre la indignación y la mofa (viendo en esos encargos la intromisión del Poder –estatal o empresarial– en *sus* gustos, ya bien afianzados tras tanta «historia del arte»), la comprensión un tanto cínica (al fin, se dice el espectador, tiene que seguir habiendo artistas, que de algo tienen que vivir) y, por último, la necesidad de distinguir y adornar el hogar privado con «lo más novedoso» (por ininteligible que resulte: basta que «haga juego»), en la esperanza de que la compra represente una buena *inversión* futura (más para realzar la obra como signo de alto nivel de vida que para venderla).

¿A qué es debido este generalizado fenómeno de arrumbamiento del arte tradicional, el cual ha llegado al punto de ser visto –contra la propia definición del arte, que implica una receptibilidad pública– como *arte privado*? En primer lugar, a mi ver, esta «retirada» –casi *desbandada*– se debe a la expansión planetaria del Mercado, que ha invadido la esfera cultural –antes tan elitista– de tal modo que a nadie le extraña oír hablar ya de «industria cultural» (analizada por Benjamin o Adorno, entre otros) o de «sociedad del espectáculo» (término popularizado, como es sabido, por Guy Debord y noción analizada en profundidad por Jean Baudrillard), y también –con toda naturalidad– del «Mercado del Arte», o sea: de la obra de arte entendida como producto mercantil, todavía rodeada de un «aura» que no proviene ya de su significado ideal o de su calidad intrínseca, sino del privilegio de que un individuo, una empresa o un sector del público sean los *primeros* en contemplarla, antes de su difusión masiva. Ahora son esos «afortunados» los que colocan sobre la obra una efímera aureola, que ella perderá en cuanto sea vista por «la gente».⁴

Por otra parte, ese mismo Mercado –obedeciendo desde luego a las presiones y gustos del público– ha contribuido a difuminar las fronteras entre el arte, el diseño y la publicidad. Como indicamos en el punto 6.2, mal puede hablarse de «reproductibilidad técnica de la obra de arte» cuando ya nada es «original», cuando todo empieza a ser *déjà vu* (algo fácil de comprobar: basta darse un paseo anual por la Feria ARCO de Madrid) y, por lo tanto, no puede haber más «copias» que las hechas a partir de las obras del «gran arte» del pasado. Por eso hay todavía artistas (porque, como las meigas, «haberlos, haylos») que pretenden huir de esta *commodification* de sus obras, «saboteando» por así decir lo que el público entiende por «arte», e impidiendo por el tamaño, la ubicación, los materiales y la función (o mejor, disfunción de la cotidianidad) de esas obras su «compraventa». De esta inquietud *subjetiva* del artista ante este universal «cambalache» proviene de un lado buena parte de las obras de arte público actual (permítaseme la redundancia). No sin ambigüedad, como veremos. Esos mismos artistas «neorrománticos» suelen cobrar de los poderes públicos, si están «instalados» o tienen «acceso» a ellos, sumas importantes de dinero destinadas a realizar *en público* justamente aquello que al público normalmente le repugna o le deja indiferente, con la consiguiente irritación (¿acaso no

⁴ Piénsese en las colas formadas para ver la *première* de *Star Wars: La amenaza fantasma* (e incluso en su «pirateado» previo por Internet), en los críticos y amigos del artista que se apresuran a ir a la *inauguración* de una exposición en una galería (echando de *pas* una rápida mirada de refilón a los *objetos* expuestos), o en la aglomeración de público tanto en los Festivales de Cine como en las «retrospectivas» de los museos.

ha de redundar el dinero de los contribuyentes en beneficio de éstos, en lugar de ir a parar a «zánganos» de la sociedad, cuyas obras estorban y hasta «ensucian» la ciudad?). O bien, muchos artistas que pretenden acercarse a las capas marginadas del pueblo y hasta colaboran con ellas y dicen aprender de ellas, incitándolas a participar de la obra «común», se apresuran luego a defender los derechos de reproducción y difusión de sus obras, impidiendo así la contemplación y participación libre y desinteresada de la «gente», en general, a la que decían servir⁵.

En todo caso, como se ve, una de las líneas que llevan al arte público proviene de la *individualidad* romántica, que lleva lo *merveilleux* hasta la extravagancia, bien para protestar contra el circuito de «producción y consumo» del arte establecido y repetido *ad nauseam*, bien para defender a los «sin voz», prestándoles la propia. Recuérdense sin más *Los miserables*, de Victor Hugo, y su larguísima progenie, oscilante entre el elitismo del artista «apiadado» por los sufridores y el populismo —más o menos comprometido— de los murales mexicanos o del «realismo socialista», que pinta en las paredes del Poder al pueblo —sublimado— oprimido por aquél, (al igual que en las mansiones inglesas se colgaban los trofeos de caza)⁶.

Como es fácil sospechar, la otra línea proviene de la divulgación de la *grandeur* estatal. Una «grandeza» que, como ocurrió con la mercantilización del arte, se ha ido debilitando hasta convertirse en *kitsch* (según consideramos hoy al gigantesco «decorado» vacío del Mall washingtoniano). El arte monumental, que centraba los grandes espacios públicos, ha pasado a la historia, enquistado en nuestras ciudades como un resto del pasado. Los monumentos cumplían, en efecto, dos funciones, hoy casi periclitadas:

⁵ Ahora son los artistas mismos los que se justifican, diciendo que «de algo hay que vivir»: si no de la obra —normalmente efímera por sus materiales y ubicación, o por ser desmantelada por el Poder, que dice servir así y proteger a los *buenos ciudadanos* de tales desmanes—, sí al menos de su reproducción técnica, que aquí sí desde luego se promueve, y que hasta puede constituir un buen negocio. Por exponer un caso personal: el *Institut of Arts* de Detroit me ha cedido gentil y temporalmente unas diapositivas —bajo pacto firmado, como en *Fausto*— que reproducen detalles del llamado «Heidelberg Project» (al que más adelante nos referiremos): una «obra» de Tyree Guyton con la que éste emprendió la reestructuración artística de un barrio marginal de Detroit. Ahora bien, esas diapositivas sólo son para «uso privado» (o para las clases, por ejemplo), ya que su «autor» (cuyos materiales son todos ellos desechos, instalados en casas abandonadas y en derribo) se reserva el *copy-right* de la reproducción de una obra que pretende luchar contra el «monopolio» del museo o de la posesión burguesa y ser en cambio de *dominio público*. Como se ve, las relaciones se han invertido: antes había que pagar para contemplar (y más para poseer) un «original», mientras que las copias eran mucho más baratas, y hasta gratis (si ofrecidas en la prensa o en folletos propagandísticos, aunque al fin los medios de comunicación o los museos pagaran por su reproducción). Ahora, la contemplación *in situ* del original (si continúa existiendo, lo que no se da en el «Heidelberg Project») es desde luego gratuita; pero hay que pagar las reproducciones (y a veces, aunque se quisiera, la reproducción está restringida, como es aquí el caso). La razón es obvia: el «original» es ahora evanescente, y sólo la reproducción *permanece* (esa permanencia es la que presta su «aura» al original perdido; y eso se paga, o bien es posesión de una institución pública, como «espectro» de la obra, desde luego mejor pagado que el «original»: *tesaurización de la huella de los descombros*!).

⁶ Una anécdota, vivida por mi mujer: estaba contemplando hace pocos años los murales del Palacio de la Gobernación de México D.F. en la Plaza del Zócalo, cuando vio que súbitamente se armaban los policías del recinto y que éstos, inquietos y con gran alboroto, cerraban rápidamente las puertas del edificio, porque las «masas» —le dijeron— amenazaban con irrumpir en él. Le bastó echar una mirada fugaz sobre los frescos y otra a la calle, observando a los campesinos «insurgentes», para darse cuenta de la estrechísima semejanza de rasgos y vestidos existente entre «lo vivo y lo pintado». Aquí sí que vendría bien eso de «pintar al diablo (oficialmente considerado como ángel, víctima del despotismo español) en la pared para que no entre».

1) permitían que el público se reuniera en su torno, en cuanto «creadores» de un espacio abierto por ellos, dado que su *emplazamiento* configuraba por lo común, naturalmente, una *plaza*; o bien estaban ubicados en jardines y parques, conjuntando así las glorias de la historia patria con una naturaleza dominada y estructurada, como símbolo de la dominación general de la urbe sobre el *territorio*; en una palabra, los monumentos (y con ellos las plazas, los jardines y los parques) formaban parte de un triple modo de *espaciar*, de «hacer sitio» público y de «hacerle sitio» al público: 1) un «vacío», abierto para todos como lugar de «esparcimiento», 2) delimitado por lo volumétricamente «lleno» —pero racionalmente «ahuecado»—: los edificios y locales de uso colectivo (oficiales o en manos privadas, pero al servicio del público, aunque restringiendo y «parcelando» a éste según funciones), y 3) «líneas» de conexión: la red viaria. Aparte de ello, como «puntos» atractivos y, por ende, impenetrables de fuera a dentro (están protegidos legalmente contra el allanamiento de morada) y a la vez como idealizadas «esferas» repelentes de dentro a fuera (pero ubicadas de hecho cada vez más en edificios funcionales construidos según el modelo de la empresa), se hallan los hogares o viviendas: el sacrosanto refugio individual y familiar. Esta geometría urbana era bien sencilla: se acotaban para el ocio⁷ ciertos «espacios protegidos» de la ciudad o su entorno, como nexo inmóvil de unión entre el externo movimiento viario y la interna actividad religiosa, oficial, comercial, industrial y de *entertainment* (el respecto público que estaba al servicio de la producción mercantil y de la reproducción ideológica) por una parte, y los hogares privados por otra. Así, dentro de la neta distinción entre lo público y lo privado, los monumentos y los espacios que ellos «marcaban» constituían por así decir la condición de posibilidad de manifestación del pueblo en general, sin más determinación (algo así como el «ser» hegeliano, es decir, «nada»: sólo una pausa, un hueco en el trabajo productivo o un «vacío» para ser llenado por las capas improductivas; llenado, a saber, al menos por su propia e inservible presencia corporal).

2) los monumentos y sus espacios estaban proyectados también de acuerdo a un idealizado orden *temporal*, histórico: enlazaban el pasado y el presente, convirtiéndose así en una suerte de *aide-mémoire* colectiva (y recordando de paso que los actuales gobernantes se sentían herederos legítimos de las efigies y símbolos allí representados), dando así a la nación sus señas (más bien míticas) de identidad y casi «eternizándola», como si el tiempo no pasara para ella, y sí para las generaciones, que se veían ya de antemano «inscritas», protegidas dentro de esa historia congelada, permanente (a veces, tanto la plaza como el monumento aluden directamente a una fecha: p. e., la plaza del Dos de Mayo, de Madrid). Normalmente se alzaban esos monumentos sobre pedestales en los que los ciudadanos podían leer el nombre y las hazañas (con sus fechas) del homenajeado, el cual era también por lo normal un egregio militar montado a caballo (señal de dominación racional sobre la fuerza bruta, ella misma simbolizada por un noble bru-

⁷ Entre horas de trabajo o en las fiestas, o, en cualquier momento, para las clases improductivas (por sexo, edad o condición), al igual que, a escala nacional, se acotan parques o regiones «salvajes», para solaz de los ciudadanos en período vacacional, y para la «conservación» de la naturaleza.

to), un estadista o incluso —como graciosa concesión del Poder— un artista plástico o un literato⁸. Por lo demás, este arte *mimético* no hacía por lo común sino proyectar a gran escala (*king-size, larger-than-life*, según la plástica expresión inglesa) y poner «de puertas afuera» el arte del museo, reconvirtiendo a veces la pintura en escultura. Arte, pues, de «edificación», de conversión del tiempo fugitivo en espacio sólido, coagulado.

Como antes apunté, esas dos funciones están dejando de tener sentido. La primera, relativa al espacio social, porque el crecimiento vertiginoso del sector de servicios en la ciudad y el desmesurado desbordamiento de ésta fuera del «casco urbano» exige la utilización de todo espacio libre disponible para integrarlo en la red viaria, de modo que ahora los monumentos quedan en el mejor de los casos «ahogados» en medio del tráfico, sirviendo los espacios por ellos delimitados de «islas» o rotondas para facilitar los cambios de sentido (véase —desde el coche— la estatua ecuestre del Marqués del Duero, en el Paseo de la Castellana de Madrid). Naturalmente, sigue y seguirá habiendo todavía monumentos esparcidos por los jardines y parques públicos, pero apenas si cumplen ya una función subordinada de «puntos de referencia». La guarda decimonónica —y con esto paso a la segunda función— de la memoria de la identidad nacional: de la historia y sus gestas, estaba ya dejando rápidamente de tener sentido desde los años sesenta, dada por una parte la creciente uniformización del *International Style* —con la consiguiente destrucción de los edificios históricos que enmarcaban plazas y jardines— y por otra (un fenómeno concomitante) la irrupción de oficinas y empresas multinacionales en el casco histórico, cuyos empleados y ejecutivos conocen desde luego mejor los referentes culturales provenientes de la «casa madre» que a los próceres de su país.

Quizá no sea tan escandaloso este estado de cosas como al pronto parece; al fin, el esquema urbano «monumental» obedece al mismo principio general que el «hipermoderno» (sólo que antes la clase alta habitaba dentro de la ciudad, y ahora fuera): en ningún caso se ha proyectado el espacio público en función de las necesidades reales —digamos, higiénicas y corporales, de «asueto»— de los hombres que acuden a él, sino que su distribución, extensión y estructura responden a un programa de troquelación y parcelación de los espacios —y de los individuos que se mueven en él— según sistemas abstractos procedentes en última instancia de la organización científica, política y mercantil, que dicta a los hombres cuáles han de ser en cada caso sus hábitos de conducta, tanto en lo «lleno» (los edificios «ahuecados») como en lo «vacío» (parques y jardines; lo único que nos va quedando: las plazas y hasta las aceras están desapareciendo de las ciudades de Norteamérica)⁹.

⁸ Curiosamente, no suelen existir monumentos erigidos a la memoria de *arquitectos* o, más recientemente, de cineastas. Los primeros parecen estar demasiado cerca de lo útil, funcional o privado como para ser elevados a símbolos de la Nación. Los segundos, dada la internacionalización de la industria cinematográfica y de su difusión mundial, están, al contrario, demasiado lejanos de la idiosincrasia y valores de un determinado pueblo; de modo que éste —y el Poder que los representa— no se digna recordarlos.

⁹ Según McLuhan, y no sin razón, ello se debe en última instancia a la geometrización antinatural del espacio proveniente de los *Elementos* de Euclides, luego corroborada y extendida por la difusión del libro (y la ubicación de las líneas en las páginas) en la *Galaxia Gutenberg*. Demócrito ya lo vio antes: «en verdad, átomos y vacío». Atiéndase a estas palabras del «comunicólogo», en conversación con B. R. Powers: «¿Has notado que no se pueden visualizar las figuras geométricas excepto en un

La civilización del automóvil no precisa ya de esos espacios libres, porque las vías de circulación rápida y luego las autopistas conducen directamente al campo, a la zona residencial o a la «parcela». Paralelamente a este fenómeno, la degradación de la vida pública dentro de la ciudad confiere una nueva función a parques y jardines: de día, refugio de viejos, parados y emigrantes clandestinos; al atardecer, lugar propicio para tender emboscadas a transeúntes despistados¹⁰; de noche, campo abonado para la prostitución y la venta de drogas, y a la vez habitáculo de los *homeless*¹¹. No es extraño entonces que los monumentos que «adornan» esos lugares estén llenos de *graffiti*, y que sus alrededores compongan una buena ilustración –no artística– de la «teoría de los residuos».

Tampoco es extraño que el concepto y la práctica del *public art* provengan de Norteamérica¹², que ha extendido al «mundo civilizado» ese modelo urbano (en correspondencia al dominio económico y político de las empresas multinacionales) con la misma franqueza y naturalidad con la que Roma tachonaba su imperio de ciudades *quadratae* o la Francia del Segundo Imperio exportaba al mundo las grandes vías radiales; los anchos bulevares y avenidas¹³. Ahora bien, el actual modelo de desarrollo inmobiliario especulativo ha influido de tal modo en la producción del espacio mismo como *mercancía* que todo resulta ya tan absolutamente funcional como absolutamente estéril. A muchas aglomeraciones urbanas de Estados Unidos no les conviene ya siquiera ser tildadas de «ciudad», formadas como están por: a) rascacielos (conectados entre sí por «postigos» arriba, y por

vacío? Esta característica es esencial para comprender el espacio euclidiano. No es nada natural, sino una abstracción, un invento imaginativo. Durante 2500 años (*sic!*), el concepto ha condicionado tanto nuestro pensamiento que nos vemos virtualmente forzados a vivir en cubos y rectángulos: cuartos y casas cuadradas, calles paralelas. No podemos sentirnos cómodos con un círculo en la arquitectura a menos que lo hayamos encuadrado. (*La aldea global*, Barcelona, Gedisa, p. 133). Sólo que McLuhan no atiende –como nosotros intentamos hacer– a los factores económicos y políticos que han acelerado esa troquelación espacial, hasta hacerla reventar por dentro («implosionar», diríamos, con Baudrillard). Paralelepípedos con vanos los ha habido en Roma (las *insulae*) y en las ciudades de Marruecos y del Yemen. Pero ¿por qué precisamente ahora le resultan insufribles esos «columbarios» hasta a la gente más humilde? ¿Por qué han ido desapareciendo las plazas –círculos encuadrados por la arquitectura– de las ciudades, o han sido reconvertidas en rotondas inaccesibles?

¹⁰ Un paseo vespertino por el parque milanés entre el Castel Sforzesco y el Arco del Triunfo puede constituir una aleccionadora e inolvidable experiencia.

¹¹ Por lo primero, quien va de noche al Bois de Boulogne parisino (o a la Casa de Campo madrileña) sabe muy bien a lo que va; por lo segundo, a nadie se le ocurre pasear de noche por los jardines que hay delante de la Casa Blanca en Washington; esas «cosas» se atisban desde un coche a toda velocidad, con las ventanillas bien cerradas y el seguro echado.

¹² Cfr. Barbara Rose, «El arte público en los Estados Unidos», en *Arte y Espacio Público. II Simposio de Arte en la Calle*, UIMP, Santa Cruz de Tenerife, 1995; este volumen recoge, además de un ensayo de Marzo Pozzoli, contribuciones de Miguel Ángel Fernández-Lomana, Ramón Salas, Juan José Gómez Molina, Javier Maderuelo, César Portela, Ángel González, José Jiménez, Fernando Castro Flórez y Gloria Moure, con lo que se constituye en una valiosa *rara avis* sobre la aportación española al tema.

¹³ No sólo para que la gente bien se paseara por ellos en calea, sino sobre todo, por un lado, para desarticular y «cortar por lo sano» –recuérdese que «hacer espacio» es también excluir violentamente lo otro– los peligrosos barrios en que se hacinaba el «populacho», demasiado cercanos al centro, como el Marais parisino; y por otro, para permitir en esos tiempos revueltos que las fuerzas de orden público llegaran rápidamente a los «focos de infección», donde la plebe levantaba barricadas, y, en las grandes festividades, para que el ejército desfilara por esas avenidas, mostrando al pueblo elocuentemente «quién mandaba» y excitando a la vez en ese mismo pueblo el ardor patrio para la próxima guerra colonial. El Barón Hausmann no proyectó los Champs-Élysées para que se lucieran en ellos damiselas y petimetres.

aparcamientos comunicados por túneles abajo), en la *down-town*; b) centros feriales y de convenciones, así como zonas residenciales –aisladas entre sí–, en las afueras; c) *strips* comerciales o lúdicos (con el *Strip* por excelencia: el de Las Vegas), en las vías de conexión entre *down-town* y *up-town*; y d) grandes centros –casi miniciudades– conectados ganglionariamente a las autopistas: los *malls* (que hay que escribir ya con minúsculas y en plural)¹⁴. Esta creación de espacios, esta *roza* se repite por doquier, y así va desapareciendo todo sentido de lugar *específico*, afinado en la naturaleza (compárese esta «geometría» con la de las ciudades y pueblos de Suiza, por ejemplo). Si se está en un sitio o en otro, ello depende exclusivamente del día (de trabajo o de fiesta), la hora (según la jornada laboral) y la función (según trabaje en el interior del edificio o sea un ejecutivo *go-between*, siempre *unterwegs*). Y desde luego da igual estar en una ciudad o en otra: la tan cantada movilización social podrá favorecer a la empresa; pero a la gente le parece que no se ha movido de su sitio, tan insípido como cualquier otro: nomadismo como *piétiner sur place* (los americanos tienen un buen término para designar ese vacío: *placelessness*). Con un poco de ironía, podría decirse que a esta situación de planificación absoluta de los espacios, de este juego de «lo lleno y lo vacío» donde –por fin– hay público en general y *consenso* formal (todos van allí a comprar o a mirar cómo lo hacen los demás), le corresponde perfectamente el ideal habermasiano del diálogo libre de dominación¹⁵.

LA BANDA DE MOEBIUS DE LA POSTMODERNIDAD

Si uno busca (electrónicamente y por Internet, claro) en la *Encyclopaedia Britannica* la voz *Moebius band* se encontrará allá con el siguiente y muy instructivo ejemplo: «Una correa de transmisión puede desgastarse por fricción sobre las ruedas. Si tal correa recibe un giro de 180° antes de que sus extremos se junten, puede durar más tiempo, ya que entonces se desgasta igualmente en ambos lados. Tal correa es un modelo de banda de Moebius. Si se corta tal banda por el medio se tiene un segundo filo, que vuelve a dar una superficie de dos caras (con sus dos torsiones)». Si «redondeásemos» la citada rueda hasta hacer de ella una esfera

¹⁴ Es significativa la pérdida de aura del término, y del espacio que designa: tenemos primero Pall Mall, que (a su flanco St. James' Park) lleva de Trafalgar Square al Palacio de Buckingham, en Londres: conexión del centro neurálgico de la ciudad con la sede real; luego, el Mall de Washington: orgullo y modelo de la vida republicana; y por fin, los *malls* comerciales y de recreo (prolongación capitidismnuida y mercantilizada del modelo de la *Roma quadrata*, en donde en efecto «hay de todo»). También en la torturada Colombia se han popularizado los *malls* (ya no se molestan siquiera en traducir el término), y con razón: ¿quién va a ir a comprar a las pequeñas tiendas del centro de la ciudad? Al *mall* se va en coche, estacionado allí en un aparcamiento vigilado, y luego se vuelve uno a su casa, no menos vigilada. Desde la relativa seguridad del coche, los rasgos de la ciudad, tomada por las «turbas», se difuminan bajo una nube gris y amenazadora; como decía Marx (y Marshall Berman, aplicando la famosa frase del *Manifiesto* a la vida urbana): «todo lo sólido se desvanece en el aire».

¹⁵ Nada de reserva de derecho de admisión: ni siquiera hace falta comprar nada: uno puede pasar el día gratis y tan ricamente en un *mall* como La Vaguada madrileña, viviendo en un cerrado y brillante universo de plástico; hasta los viejos se sientan a platicar en su seno sobre «piedras» de fibra de cristal, cabe fuentes de «chorrito epiléptico» –que diría el inolvidable José Isbert en *Bienvenido, Mister Marshall*– y bajo una palmera de hojas de tela endurecida y tronco de plástico. He aquí una recreación del «mundo de la vida» dentro de la racionalidad tecnocientífica y neocapitalista.

(como tiende a ocurrir en los neumáticos de los coches de carrera), podríamos «traducir» la frase primera como una advertencia del peligro cierto que en los años sesenta corría la «tardo-» o «hipermodernidad», cuya esfera (el «espacio político») se movía cada vez más rápida y desenfrenadamente, como una estrella errante (según las predicciones del «frenético» nietzscheano en el § 125 de *La gaya ciencia*), gracias al impulso suministrado por una cinta de dos caras aparentes (en realidad sólo hay una, algo tan obvio matemáticamente –y en nuestro caso, políticamente– como chocante para la intuición sensible): la tecnociencia y la economía del mercado libre. Desde luego, esa cinta no podía contar ya con la orientación externa de un «sol» –tras el eclipse del *ordo* medieval en el Barroco y su definitiva «muerte» a manos de una burguesía postrevolucionaria que, hipócrita, se ocultaba a sí misma la autoría de tal hazaña–. Y sin embargo, las protestas de la esfera política (atiborrada como hemos visto de los cubos y paralelepípedos de la arquitectura urbana, de las líneas de la red viaria y de los rectángulos y círculos vacíos de los parques de las grandes ciudades) amenazaban con «desgastar» peligrosamente esa correa de transmisión, que transmitía precisamente la energía generosa de los hombres y de la tierra. Por eso se hizo necesaria una torsión, gracias a la cual la tecnología y la economía pudieron intercambiar en dos puntos (o mejor: dos secciones) sus papeles. Esos puntos de *inflexión* vienen –como cabe imaginar– por dos nuevas concepciones del arte por un lado, y del espacio por otro. Y ese doble giro constituye la llamada *cultura postmoderna*, que ha permitido, al menos por ahora, no sólo la perduración y expansión del esquema global (de ahí la llamada *Globalisation*), sino también la devolución parcial (aunque a veces, según veremos, como un *pastiche* y una parodia) de la energía a sus fuentes (el hombre y la tierra), realimentándolas. Pues bien, la sección sobre la que se efectúa el giro constituye el *arte público*.

La torsión (una «media vuelta» espacial para rescatar la *historia*) fue necesaria porque en las deshumanizadas ciudades de la tardomodernidad, en las cuales se acaba por extender hasta a las propias viviendas un modelo tan fabril como penitenciario (como si los arquitectos se hubieran convertido en ingenieros de obras públicas), era y sigue siendo difícil vivir (y menos, habitar la *tierra*), aun siendo americano. De ahí que la reacción contra un estado de cosas –a duras penas recubierto ideológicamente por las necesidades derivadas del final de la Segunda Guerra Mundial¹⁶ no se hiciera esperar. En el ámbito cultural, como hemos dicho, esa reacción ha recibido el poco afortunado nombre de *postmodernismo*. Y aunque ya en los años sesenta encontramos relativamente bien definido su concepto y alcance¹⁷, resulta muy adecuado decir que esa *american way of life* estalló literalmente en 1972, cuando las autoridades municipales de San Luis, en Missouri, se vieron forzadas a ordenar la voladura de un conjunto de viviendas (el complejo

¹⁶ En Europa, y sobre todo en las (por entonces) «dos Alemanias, el *International Style* se impuso por necesidad, dada la ingente tarea de reconstruir las ciudades bombardeadas. En Estados Unidos (y en la mimética España del «desarrollo») lo hizo en cambio en virtud de la pura especulación sobre el suelo urbano, revalorizado tras raer de su superficie molestos edificios antiguos. ¡Otra vez un buen ejemplo de *roza*, a base de explosión controlada o de piqueta, y no por tala y quema!

¹⁷ Véase mi *Postmodernismo y apocalipsis. Entre la promiscuidad y la transgresión*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General San Martín, 1999.

Pritt-Igoe) sedicentemente funcionales, pero que no funcionaban para nada respecto a las necesidades de la población marginal a las que se habían destinado las casas (y eso que se trataba de «marginados!»). Este crucial momento será tomado como punto de partida de la nueva arquitectura y, por ende, como fecha de defunción de la arquitectura moderna, según la conocida y puntual sentencia de Charles Jencks: «La arquitectura moderna murió en San Luis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3 horas y 32 minutos de la tarde»¹⁸.

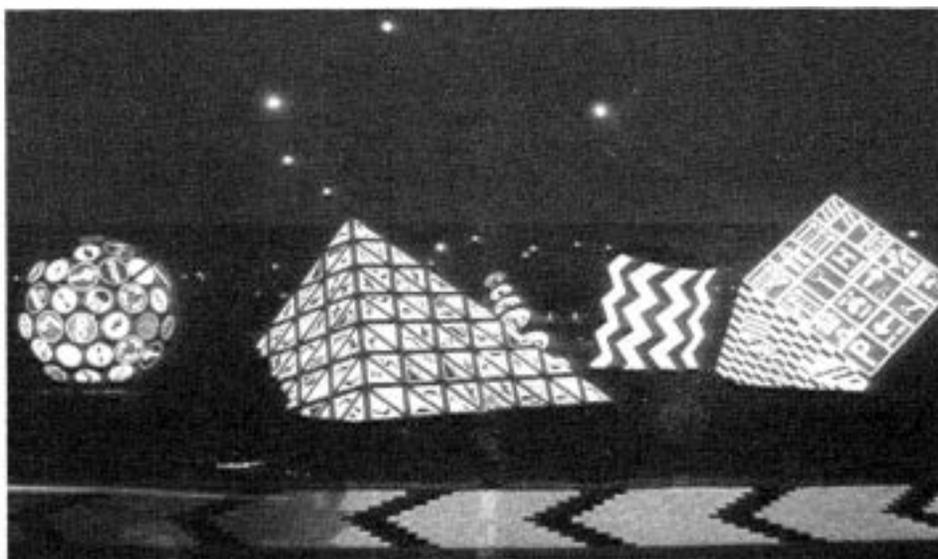
UN ENGENDRO DEL ARTE PÚBLICO: EL KITSCH

El *arte público* es hijo de la condición postmoderna. Y seguramente está empezando ya hoy a aventajar en seriedad y rigor a su variopinta y lúdica progenitora. En todo caso, la primera y natural reacción contra la planificación «geométrica» urbana (la única por lo demás que alcanzó a conocer —de oídas— Heidegger, como hemos visto) consistió en dar privilegio al tiempo (la historia de la ciudad en particular, y de las artes plásticas en general) sobre el espacio. Si la anterior consigna había sido: «¡Derribo y obra nueva!», ahora urbanistas y arquitectos proclamarán por doquier (como si volviéramos a 1815): «¡Restauración!». Sólo que, al igual que pasara en la Europa postnapoleónica en el plano político, era tan imposible como indeseable restablecer de veras el *Ancien Régime*, porque la conjunción de la flamante tecnociencia de las comunicaciones (también en auge por esos años) y de la economía neocapitalista hacían inviable toda vuelta atrás. De manera que la solución adoptada para el *redevelopment* (algo así como «reestructuración progresista») de las ciudades y de los espacios públicos fue tan literalmente superficial como la restauración de los Borbones en el trono de Francia. Tanto en 1815 como a partir de nuestros años setenta se ofrecerá un espectáculo de cartón piedra para apaciguar al pueblo. Pura representación. Pura *fachada*. Y en ambos casos movieron los hilos por debajo intereses económicos de alto bordo.

Un ejemplo rutilante de supuesto «arte público» al servicio de la reestructuración urbana nos presenta la obra de Pierre Vivant (1992), situada en la rotonda de entrada al Ocean Park de Cardiff Bay (zona conflictiva donde las haya, después del desmantelamiento de la minería de carbón y de sus industrias auxiliares). Naturalmente, el Ocean Park es una ultramoderna zona residencial, adyacente a un polígono industrial. La obra de Vivant, conocida localmente como *The Magic Roundabout*¹⁹, consiste en una presentación a gran escala de los cinco cuerpos geométricos clásicos: esfera, pirámide, cono, cilindro y cubo, cuya superficie está enteramente cubierta de señales reflectantes de tráfico; respectivamente: prescriptivas, indicativas, de límite de velocidad, marcas en la carretera e informativas. Obvio homenaje directo al tráfico rodado, e indirecto a la sistematicidad y orden de la novísima planificación urbana, la obra sólo puede ser admirada al contornear en coche la rotonda. Pode-

¹⁸ *The Language of Post-Modern Architecture* [1977], Londres, 1984, p. 9.

¹⁹ Sobre esta obra, véase «A Strategy for Public Art in Cardiff Bay», en *Public Art: Space. A Decade of Public Art Commissions Agency, 1987-1997*, con un ensayo introductorio de Mel Gooding, Londres, Merrel Holberton, 1998, p. 43 ss.

13. Pierre Vivant, *The Magic Roundabout*.

mos apreciar un atisbo de arte en la conversión de los signos en «cosas», apartadas justamente del tráfico al que debían orientar. Este carácter «matérico», de indisponibilidad, se acentúa por la posición oblicua del cubo, desmintiendo así su estabilidad, y por el hecho de su hundimiento parcial en el empedrado de la rotonda. Esa oscilación se advierte también en la fuerte inclinación del aparente cono (en realidad, una barra que atraviesa las seis señales circulares, como si se tratara de un «pincho moruno»), y en la asimetría del cono, también inclinado, y cuya supuesta base queda oculta al estar también hundida. Sin embargo, el conjunto exhala un aire de amaneramiento, apenas paliado por la raquíca presencia de lo orgánico: la colocación al lado de las figuras de unos arbustos de boj, recortados «artísticamente» —como en los jardines franceses— para semejarse a los volúmenes adyacentes. Esa frialdad amanerada denota la *servicialidad* de la obra y su evidente mensaje: el conjunto resulta redundante, pues *refuerza* el sentido de la rotonda, así como el de la nueva clase emergente a cuyo servicio se pone el artista. La regeneración urbana precisa de «adornos» que hagan resaltar el nuevo rostro de la ciudad, ocultando toda huella de su triste y sucio pasado. De modo que en este caso deberíamos hablar de un arte público *cínico*, como cínica es esa operación global *excluyente*, verdadera *roza* de espacios antiguos, de los que Cardiff (como Barcelona con los barrios aledaños a las Ramblas) se avergüenza ahora. Postmodernismo al servicio del Poder.

En efecto, y viendo las cosas de un modo algo cínico, la solución encontrada con el *redevelopment* era perfecta²⁰. So capa de la necesidad —innegable— de convertir en zonas residenciales la periferia industrial (instalando cabe esas zonas, en lo

²⁰ Y sigue dando mucho juego: repárese en la transformación «postmoderna» de la Barcelona de 1992, aprovechando que los Juegos Olímpicos pasaban cerca del Llobregat.

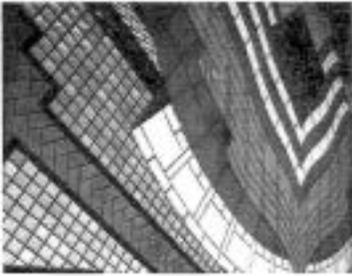
posible, industria «limpia», no contaminante), y sobre todo el centro histórico de las ciudades (aunque, en Norteamérica, se tratara de un *Downtown* erizado de rasca-cielos) se expulsó de ella (y se sigue haciendo) —a base de perentorias órdenes de *desahucio*—²¹ a la «hez» de marginados que había ocupado ese centro; se empezó así a rehabilitar los edificios «de valor histórico», rodeándolos de remozados espacios públicos, para que fueran respectivamente habitados y paseados por los hijos «internautas» de los ejecutivos «hipermodernos» (funcionales y funcionarios) que habían abandonado asustados la ciudad, en busca de un campo artificializado. ¡De manera que la burguesía parecía volver por sus fueros, cerrando un ciclo! Las casas ocupadas por los abuelos de los «desertores» recogen ahora a los «nietos pródigos», cansados de vivir en las bucólicas afueras residenciales. Pero todo eso era pura *apariencia*. En las pocas casas que quedaban en pie tras los desahucios «funcionalistas» se respetó la *fachada*, es decir, el exterior público, pero nada más. Por dentro, como es lógico, las viviendas han sido construidas de acuerdo a las más «altas tecnologías», como corresponde a sus habitantes: por fuera, «postmodernos», lúdicos y respetuosos con el medio ambiente (también el urbano, claro está), gustosos de sentir la ciudad como cosa «de toda la vida» y de sumergirse en la *nostalgia* y en la moda *retro* importada de USA (¡los *fifties!*); y por dentro, «hipermodernos», enlazados telemáticamente como un *cyborg* con la red empresarial y comercial, sabiéndose unidos ubicuamente con cualquier esquina del planeta, tan informatizada como ellos y siguiendo las mismas reglas dictadas por las fluctuaciones del Mercado que, como reza el escudo de París: *Fluctuat, nec mergitur*. ¿Y qué pasó por lo demás con los paralelepípedos o «cajas de zapato» que habían sustituido por su funcionalidad a los viejos edificios históricos? Al menos en las ciudades con puentes, como antes Barcelona y Munich, y ahora Berlín, se las está tirando de manera inmisericorde (¡roza de rozas y todo es rozar!), y en su solar se levantan otros edificios que hacen *como si* fueran viejos (eso sí, algo estilizados y más sobrios), para que los ejecutivos vivan allí también *como si* pertenecieran «de toda la vida» a ese barrio. Todo es *fake* en este postmodernismo arquitectónico. Y su reproducción —tan tecnológica como fantástica— de la arquitectura decimonónica y modernista²² es el caldo de cultivo de *una* de las manifestaciones del arte público: la más cercana al *kitsch*.

De vueltas por Detroit

En vez de definir el *kitsch*, quizá sería más instructivo darse una vuelta por el flamante metro aéreo de Detroit (un monorraíl llamado *People Mover*: el «Mueve-

²¹ En el lote de «marginados» entran indiscriminadamente (¡pueblo improductivo», sin más consideración!) ancianos pensionistas, pequeños menestrales, estudiantes, prostitutas y emigrantes más o menos ilegales. Sobre el tema, pero centrado exclusivamente en Norteamérica, véase el esclarecedor libro homónimo de Rosalyn DEUTSCHE, *Evictions*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 1998 (quizá un poco demasiado «feminista» a veces; pero es posible que mi propio *gender* me incite a considerarlo así).

²² Por eso, al menos en este caso habría que hablar más de «retromodernismo» que de «postmodernismo», ya que a una versión inventada (calcada de las películas, más que de la realidad histórica) del modernismo se vuelve, tras la demolición del *International Style* (por lo común, sólo dentro de las ciudades; los edificios industriales se limitan a «coquetear» con el novísimo estilo).



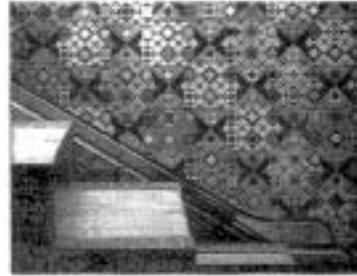
1) T. Phardel: *In honor of W. Hawkings Ferry*



2) A. McGhee: *Voyage*



2) K. Newman: *On the Move*



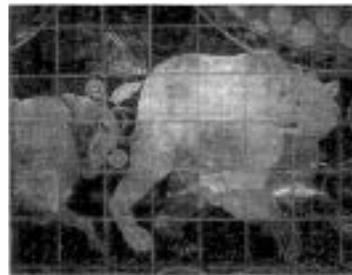
3) F. Tobin, *Untitled*.



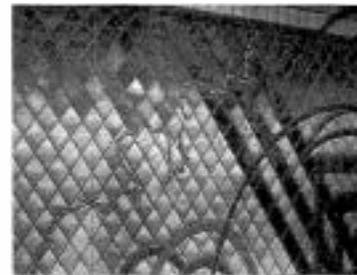
4) L. Ebel/L. Cianciolo Scarlett: *Cavalcade of Cars*



5) G. Kamrowski: *Voyage*

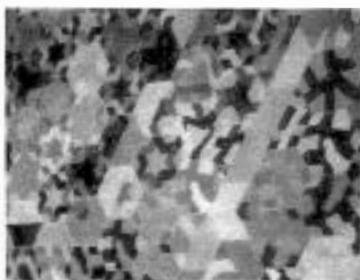


6) J. Kozloff: *D for Detroit*



7) A. Loving, Jr.: *Detroit + New Morning*

14. Arte en las estaciones del *People Mover* de Detroit (los números indican la estación).



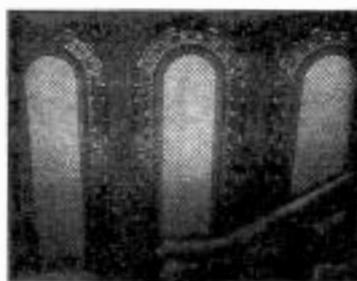
8) G. Woodman: *Dreamers and Voyagers come to Detroit*



9) G. Michaels: *Beauvieu Passage*



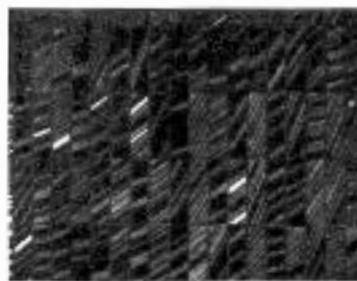
10) S. Antonakos: *Neon for the Greektown Station*



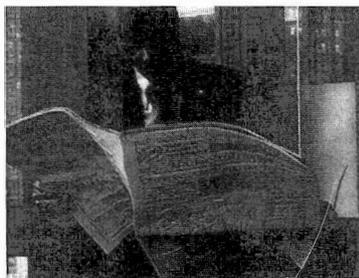
11) D. Kulisek: *In Honor of Mary Chase Stratton*



12) Ch. McGee: *The Blue Nile*



12) J. Kaneko, *Untitled*



13) J. Seward Johnson, Jr. *Catching Up*

gente»), o en su defecto hojear el folleto municipal *Art in the Stations*, que reproduce las «obras de arte» allí instaladas²³. El circuito comprende 2,9 millas con trece estaciones, que circundan y conectan los diferentes sectores del distrito central de negocios. Y cada estación está adornada, para darle un aire presuntamente «futurista», con grandes murales y esculturas. Pues bien, en las breves explicaciones al pie de las trece reproducciones se repite el término *reflect* («reflejar»), con sus derivados y afines, ¡ocho veces!²⁴. En los demás casos vemos: 1) siete coches antiguos («tributo a la industria automovilística de Detroit»), reproducidos en mosaico para la estación de *Cobo Center*; 2) un mural geométrico, «en perfecta armonía con la arquitectura circundante» (*Millender Center*); 3) la única pintura del *People Mover*: tres negros (o mejor dicho: *African-American people, please! Be correct!*) danzando («The Blue Nile», para la estación de Broadway); la nota al pie aclara que se trata de «configuraciones eclécticas». Sólo de las dos reproducciones restantes se nos dice, de una («Neon for the Greektown Station», de Stephen Antonakos), que supone «una innovativa forma artística»; y de la otra («Untitled», de Jun Kaneko, para la estación de *Broadway*), que su estructura se transforma «en un entorno exótico». En resumen: nueve casos de arte *mimético* (siete murales que reflejan «libremente» formas y estilos artísticos del pasado, otro reproduciendo fotografías de coches, y una escultura hiperrealista polícroma); un ejemplo de arte geométrico, pero que «hace juego» con la arquitectura circundante (de entre la que se destaca el *Omni Hotel*); y una pintura figurativa de técnica mixta (esmalte y otros componentes). Frente a ellos, una instalación de luces de neón (que, por

²³ Es conveniente acompañar la contemplación del folleto con el excelente ensayo de Michael HALL, «Forward in an Aftermath: Public Art goes Kitsch», en A. Raven (ed.), *Art in the Public Interest*. Nueva York, Da Capo, 1993, pp. 325-343. En todo caso, si no se dispone de esos documentos o sabe a poco el análisis ofrecido por mí, también será instructivo visitar –de noche, mejor– los barrios de Malasaña o de Antón Martín, en Madrid, para meditar sobre esta repriminación de las «ruinas» de la *Palmyra* modernista a la vista de los numerosos y recientes cafés «viejos», con su «falsa» decoración de principios de siglo, con la pátina de las mesas de mármol y las (pseudol)lámparas de (pseudol)quinqué, con sus marquesinas y sus anuncios. Sólo falta que vengan dos municipales a hablar en la esquina de la «cuestión social». De seguir así, dentro de poco entraremos en un «1900» adulterado, en vez de saltar al 2000. Cuanto más avanzamos hacia esa fatídica fecha (escribo en septiembre de 1999), tanto más retrocedemos al mundo de nuestros abuelos... visto por Hollywood (o en el mejor de los casos, por Marcel Carné, Max Ophüls o Billy Wilder).

²⁴ De la obra de Tom Phardel (en la que se aprovecha para hacer propaganda de Pewabic Pottery: la fábrica de cerámicas que suministró los materiales y colaboró en el diseño), instalada en la primera parada (*Times Square*), se dice en el folleto que «recuerda» (*recalls*) al estilo *art deco*. Del *Voyage* (Allie McGhee; segunda parada: *Michigan Ave.*), que «refleja» las energías del entorno. De *On the move* (Kirk Newman; en la misma estación), que «refleja» a la gente corriendo para coger el tren. De otro *Voyage* (Gerome Kanrowski; quinta parada: *Joe Louis Arena*) se afirma que el autor «ha basado... libremente» su mosaico «en figuras mitológicas y astrológicas del siglo XVIII». De *D' for Detroit* (Joyce Kozloff; sexta parada: *Financial District*), que sus «figuras bizantinas y aztecas» están bajo la influencia de otros murales (entre otros, el famoso de Diego Rivera en el *DIA*). De *Dreamers and Voyagers Come to Detroit* (George Woodman; octava parada: *Renaissance Center*), que sus teselas de cerámica vidriada «reflejan» las formas del edificio que da nombre a la estación. De *In Honor of Mary Chase Stratton* (Diana Kulise; undécima parada: *Cadillac Center*), que por el mural están esparcidas teselas que «describen» (*depicting*) a los trabajadores de Detroit. Y en fin (décimotercera y última parada: *Grand Circus Park*), el folleto reproduce una escultura de bronce *life-size* (un hombre algo mayor, calvo y con bigote, vistiendo un traje algo arrugado y con la corbata aflojada, que lee el periódico: «parece que esté vivo!»). Al pie se señala que los pasajeros reconocerán «reflejos de ellos mismos» (y tanto!) en la estatua del *commuter* («usuario de un abono») del *People Mover*. El folleto (sin indicación de lugar y año) está editado por la Detroit Transportation Corporation.

«innovativa» que sea, reproduce obviamente los anuncios publicitarios y de los locales de diversión) y un solo mosaico abstracto: un toque de «exotismo».

Salvo la escultura en bronce y la pintura «The Blue Nile», todos los murales son mosaicos. ¿Para qué? Obviamente, para poder limpiar con facilidad los posibles *grafitti*. Con la pintura no hay cuidado, porque ella celebra la «alegría de vivir» de los negros, uno de los grupos más problemáticos. Y el bronce, además de ser un material duradero (antes elegido para plasmar en él a dioses y a héroes), reproduce —pensará el usuario del metro— a «uno de los nuestros», tan cansado y abatingido que daría lástima ensuciar su *vera* efigie. Todos estos son ejemplos perfectos de un arte público *kitsch*. Todos ellos son eclécticos, aceptando todos los estilos y mezclándolos prudentemente hasta conseguir un *panestilismo* tan brillante como aguado. Todos ellos son artículos de *consumo*, fáciles de entender y de digerir (*User's friendly art!*: «un arte amigo del usuario!»). Incluso en los materiales empleados (cerámica vidriada y bronce) *brilla*, precisamente al ocultarlo, el terror municipal a la irrupción salvaje de gamberros y pandilleros (negros, hispanos y *neonazis*, con sus *skins*); y brilla también el deseo de «normalización» —por integración— de «ganar para la causa» americana a quienes no son *Wasps* (*White Anglosaxon Protestants*): por los apellidos, adivinamos el origen foráneo de algunos artistas (griego: Antonakos; italiano: Linda Cianciolo; eslavo: Kamrowski, Kozloff y Kulisek; coreano: Kaneko; ¡seis artistas, de trece!). Este «arte» de *bricolage* remeda en sus funciones las del ordenador: «eliminar» (las huellas de los marginados rebeldes), «cortar» (separar estilos y formas de sus contextos), «buscar» (referentes identificables del «texto» del entorno, antes desapercibidos y ahora embutidos y enfatizados en las obras)²⁵ y «pegar», o sea introducir en la obra —para dotarla de *pedigree*— diferentes estilos y formas artísticas, todas ellas bien establecidas y aceptadas: *art déco* (Phardel), *surrealismo* (Kamrowski), *De Stijl* (Loving, Jr.), y hasta con un leve toque de exotismo (motivos aztecas y bizantinos en Kozloff, arcos «románicos» en Kulisek).

Fake. En estas obras tan «bonitas», tan apacibles, todo remite aquí a la *servicialidad*, sin rastro de tierra, sin huella alguna de indisponibilidad²⁶. Con el apoyo financiero de los numerosos donantes, registrados cuidadosamente al lado de cada representación, el municipio quiere transmitir un mensaje *político* a los usuarios, a saber: que no es verdad que Detroit se esté deshabitando y que sus rascacielos estén abandonados a la intemperie, que no es verdad que la industria pesada se esté desmantelando ni que sea suicida salir «a cuerpo limpio» por la noche.

²⁵ Por ejemplo, la fábrica de cerámicas *Pewabic Pottery* colabora en los murales para *Times Square* y para *Cadillac Center*; el mosaico de Kozloff alude a los murales de los edificios Fisher y Guardian; el de *Millender Center*, a ese mismo complejo y al Omni Hotel, al igual que el de la estación *Renaissance Center* remite a este gigantesco edificio.

²⁶ Parece innecesario advertir que mi insistencia en la «indisponibilidad» térrea no significa en absoluto que la obra deba ser terrible, fea o deforme para ser considerada como arte. «Tierra» hay desde luego en el cuadro quizá más *bello* de toda la historia del arte: la *Madonna Sixtina* de Rafael, en Dresde; *se da* tierra incluso en el *divertimento* representado por los dos angelotes del borde de la pintura. La tierra sale a la luz, hundiéndose, en el leve *sfumatto* de los brazos del abstraído ángel que mira hacia arriba, en la dura consistencia del pretil de la supuesta ventana en que se apoya dulcemente, en el ocre vaporoso del fondo, que a nada remite (ni natural, ni sobrenatural). Con este cuadro no se puede *bacer* nada, ni siquiera rezar ante él. Literalmente, no sirve para nada. Salvo para espaciar «mundo»: orden, sentido y melancolía, a su alrededor.

Por el contrario, hay que ser optimistas, dinámicos, y tener sobre todo la sensación de que Detroit recoge en sus artistas lo mejor del pasado (artístico e industrial) y lo pone al *servicio público*. Puro *ocultamiento*: tras las brillantes superficies se esconde el interés del empresario capitalista por el buen estado anímico de sus obreros, el interés del *Mayor* por ser reelegido, el interés de los propios usuarios por adquirir ciertas nociones artísticas que les proporcionen *a touch of class*. No hay aquí señal alguna del esfuerzo del hombre por *habitar la tierra*. Además, tan brillante y novedoso *People Mover* puede ser utilizado también sin desdoro por los altos directivos del ramo del automóvil, mezclándose así «democráticamente» con sus empleados de un edificio a otro, y volviendo luego a sus casas de fachadas también remozadas, también impregnadas del sabor del pasado. Casas de estilo, en definitiva.

¿Qué buscaban en el fondo las autoridades, asesoradas por el comité municipal de arte, cuando encargaron esas obras? Una sola cosa, a mi ver, pero negativa. Pretendían *defendarse* de algo que podría estar en manos del pueblo, más que ofrecerle algo a éste. Dignas de meditación son al respecto las francas palabras del *City attorney* de Farmington Hill, un suburbio de Detroit: «Nosotros no queremos dejar una obra de arte a la imaginación»²⁷. ¡Faltaría más! Es necesario que el público entienda las obras, sin tener que imaginarse nada. Y que, con esa comprensión de término medio, entienda sobre todo cuál es su sitio y quién manda en la ciudad. Como dijo hace mucho tiempo Harold Rosenberg: «Cuando el arte se convierte en una prolongación de la vida cotidiana se echa a perder, convirtiéndose en una mercancía entre otras: kitsch»²⁸. Eso es el arte público del *People Mover: kitsch*.

Desde el monorraíl, los usuarios podrán admirar también el *icono* que está a punto de «derribar» (nunca mejor dicho) al tradicional, al *Spirit of Detroit*. En brusco contraste con la refulgente jovialidad y optimismo «futuristas» del *People Mover*, en pleno *Downtown* y a la izquierda del *Federal Building* se alzan sobre un plinto de granito cuatro altas barras oblicuas formando la silueta de una pirámide, de cuyo vértice está colgado horizontalmente, y exactamente en el punto medio, un gigantesco brazo de bronce que cierra amenazador su puño (y así se llama la «escultura»: *The Fist*)²⁹, en homenaje al *knock-out* de la gloria local del boxeo: Joe Louis.

Este monumento a la fuerza «sabia», controlada, cumple varias funciones, ninguna de las cuales es desde luego artística. Al igual que los murales antes analizados, también ella pretende enlazar con la escultura heroica *au grand style*, de Miguel Ángel a Rodin, aunque, más que a la *Noite* del sepulcro de Julio II o a *Le penseur*, nos recuerda los titánicos brazos de los apóstoles en el Valle de los Caídos (de infausta memoria, y no sólo artísticamente hablando) de la sierra madrileña. Todos los detalles anatómicos del brazo en tensión están rigurosamente recogidos, de modo que tampoco aquí se entrega esta obra de Robert Graham a la

²⁷ Cit. en M. Hall. art. y ed. cit., p. 339.

²⁸ *The Tradition of the New*, Nueva York, Horizon, 1959, p. 264 y s.

²⁹ El plinto granítico tiene una altura de 6 pies (1.83 metros), y su base forma un cuadrado de 24 pies (7.32 metros): la misma altura que la de su centro al vértice de la «pirámide», la misma longitud que el brazo. De modo que, sin el plinto, mas prolongando idealmente sus laterales, el conjunto formaría un cubo: perfecta estabilidad, quietud y solidez, desmentida por el gesto del puño: dinamismo congelado.



15. *The Fist*, monumento a Joe Louis en Detroit.

imaginación del contemplador: todo es real, sólo que *larger-than-life*. La tradición heroica, pues, al servicio de la gloria de Detroit. Pero además, el brazo es naturalmente negro, en violento contraste con el plinto y con el edificio oficial del fondo, a su derecha. Como en *The Blue Nile*, también aquí se pretende rendir un homenaje a la comunidad de color, señalándole de paso dónde está para ella el camino del triunfo: no en la inteligencia o la industria, sino en el deporte. Por lo demás, el puño no apunta obviamente a la sede oficial (más bien está situado delante y paralelamente a ésta), sino a Woodward Avenue, por la cual pasan los coches demasiado deprisa como para sentir amenaza alguna; tampoco la siente el espectador de a pie, ya que el brazo está situado muy por encima de la altura humana³⁰. La estatua fue un regalo –envenenado, ciertamente– al *Detroit Institute of Art (DIA)* de la revista *Sports Illustrated* que, desde la solemne inauguración en

³⁰ ¿Dónde se descarga entonces toda la agresiva energía potencial del puño cerrado? Naturalmente, en el vacío. Ignoro si esta disfunción, si esta falta de sentido –que bien podría tornarse en una crítica a la propia monumentalidad de la estatua– ha sido tenida en cuenta por el escultor. Ello le redimiría en parte de su *servicialidad* para con el Poder, ya que ese vacuo puñetazo pone en entredicho todas las funciones apuntadas.

1986, patrocina anualmente el premio «Joe Louis» para el mejor deportista de la ciudad, a quien se le hace entrega de una versión en miniatura de «El Puño». Así pues, el arte público se presenta aquí como: 1) culminación «democrática» de una tradición clásica que ve a los acontecimientos históricos relevantes como gestas portadoras de valores eternos, realizadas por grandes hombres, los «elegidos por el destino»³¹ (el dios, el héroe, el César, el *condottiero*, el militar decimonónico, el caudillo fascista y el boxeador); 2) símbolo de cohesión social: la obra está al servicio del público, a fin de que éste aprenda a emular al *genius loci*; 3) paradigma de arte figurativo, mimético; el público «entiende» lo que está viendo: es un brazo izquierdo como el de cada cual, sólo que más grande, sólido y negro; 4) pretexto para la publicidad de una revista de deportes, que al donarlo al *DIA* queda *eo ipso* revestida de dignidad «académica» (sustitución de la antigua alianza de las armas y las letras por la del *ring* y las artes plásticas). Por último, ni su tamaño ni su emplazamiento estorban el paso o la circulación, pero tampoco «dan espacio» ni irradian lugares, señalando modos posibles de vida: esta gigantesca escultura podría estar aquí o en cualquier otro lugar de la ciudad. Y quienes la contemplan



16. *The Fist* visto desde la avenida.

³¹ Cfr. el capítulo I de mi *El sitio de la historia*, Madrid. Akal. 1995.

están dispensados de pensar o de *hacer memoria* sobre las circunstancias –raciales, políticas, mafiosas, etc.– que jalaron la carrera de Joe Louis. Ya lo hace el monumento por ellos, impidiéndoles así tener conciencia de su situación en el mundo como miembros de una comunidad, pertenecientes a una determinada raza y condición social, etc. La *apariencia icónica* del monumento *oculta* el significado de su referente. La proyección ideal del pasado hacia el futuro, instando a la *aemulatio*, impide pensar la historia. Eso es *kitsch*.

Si antes del 21 de noviembre de 1991 hubiéramos visitado la ciudad –antes famosa– del Ford y del Cadillac, de Joe Louis y de Dillinger, pero también –hoy– del centro devastado, quemado y abandonado, del teatro del *Michigan Building* convertido en aparcamiento: la ciudad en fin ornada por todo ello de murales y monumentos públicos para *ocultar* al público lo que pasó y sigue pasando en ella; y si hubiéramos enderezado nuestros pasos al *East Side* hasta el cruce de Mt. Elliot Avenue con Heidelberg Street, nos habríamos encontrado con un estrambótico espectáculo: en medio de una barriada degradada, llena de cochambrosas casas abandonadas (refugio nocturno de alcohólicos y pequeños traficantes de droga), cinco de estas casas se mostraban atiborradas de objetos heteróclitos, algunos de ellos pintados de colores chillones.

Era el corazón del llamado «Heidelberg Project»³², obra del artista de color Tyree Guyton, con la ayuda primero de su mujer y su «mentor» artístico: el viejo



17. Casas de Shene Street (Detroit), marcadas con "Polka Dots" por Tyree Guyton.

³² Debo la numerosa documentación de que dispongo sobre el «Heidelberg Project» (y en buena medida sobre el arte de Detroit, en general) a la entusiasta ayuda de Ruth Pérez-Chaves, colaboradora en 1999 del ya citado Instituto de las Artes de Detroit (DIA).



18. Esquina pintada (secuela del «Heidelberg Project»).

Grandpa, y luego de los vecinos. Una de esas casas estaba llena por dentro y por fuera de muñecas destripadas, decapitadas o sin extremidades (la *Babydoll House*). Otra (*Fun House*) amontonaba sin orden ni concierto toda suerte de desechos, desde el tejado hasta la devencijada escalera de entrada. Otra (*Tire House*) estaba invadida de ruedas de toda clase y tamaño. La cuarta aludía al pequeño mundo de la comunidad negra marginada (*Your world*), y la quinta recogía, en fin, los objetos extraviados (*Lost & Found*), convirtiéndolos en piezas de un museo en el que era difícil distinguir el continente del contenido. No contento con este amontonamiento de desechos y de su conversión irónica –y melancólica a la vez– en obras de arte al ser pintadas de colores brillantes por Guyton, éste enseñó a los niños del vecindario a manejar los pinceles, mientras que de las casas cercanas traían los propios vecinos objetos en desuso de todas clases. El artista había comenzado esta transformación de su barrio hacia 1986, justo cuando se inauguró el monumento a Joe Louis. Y en 1989 recibió el *Spirit of Detroit Award* por su contribución a las artes. Visitantes de la ciudad, e incluso del extranjero, empezaron a visitar el barrio; y de resultas de todo ello, los pequeños delincuentes y vagabundos desaparecie-

ron de la zona. Pero no todo eran parabienes. Vecinos que intentaban seguir manteniendo «decentes» sus viviendas en medio del caos social acostumbrado no pudieron soportar el caos «artístico» sobreañadido (no es lo mismo vivir cerca de casas vacías y medio derribadas que al lado de otras llenas de montones de cachivaches y residuos), y empezaron a elevar denuncias al ayuntamiento.

Así que al amanecer del día citado (aprovechando que el *Thanks Giving's Day* caía ese año en fin de semana), *bulldozers* apoyados por la policía y hasta por un helicóptero procedieron a dismantelar el *Heildeberg Project*. Lo significativo del caso es que el Ayuntamiento no ha demolido ni antes ni después las casas y los enseres no tocadas por la mano del artista.

Sin embargo, Guyton no ha cejado en sus empeños, hasta hoy mismo. Colgó bicicletas desvencijadas de los árboles, cubrió de zapatos gastados Heidelberg Street (¿qué habría dicho Heidegger de esos zapatos de negros?) y llenó de colorines un autobús abandonado: eso sí, propiedad del Ayuntamiento, por lo que le ha sido incoado un proceso. Según mis últimas noticias³³, parece que Guyton



19. Casas «marcadas» (secuela del «Heidelberg Project»).

³³ Véase el *Detroit Free Press* de 19 de abril de 1999.



20. Autobús pintado por Tyree Guyton.

(denominado por sus admiradores *The Voodoo Man of Heidelberg Street*) está negociando con el *Detroit City Council* la posibilidad de continuar su «obra» a menor escala y en un espacio acotado: la doma de la fiera³⁴.

¿Qué decir del *Heidelberg Project* y de sus secuelas? En primer lugar, en ningún caso se trató de un problema sanitario: Guyton no recogió para su obra ningún *detritus* orgánico; se limitó a amontonar y distribuir fragmentariamente desechos domésticos o industriales, artefactos rotos o en desuso, presentados tal cual o pintados y transformados, al igual que por entonces o poco antes lo estaban haciendo artistas tan renombrados como Robert Smithson (la *Spiral Jetty* está hecha de descombros), Janis Kounellis, Julian Schnabel (basta contemplar su *San Sebastian*), o el artista seguramente más representativo de esa tendencia «residual»: el gran Tony Cragg³⁵. Detrás de ellos está también el *Arte povera* y, como maestros indiscutidos, nada menos que Duchamp y Beuys.

En segundo lugar, y al contrario de sus ilustres contemporáneos (Cragg es sólo tres años mayor que Guyton), este *Voodoo Man* —que recibió formación académica— no trabaja para los museos ni para los coleccionistas (bien directamente, bien a través de la exposición de documentos y fotografías, como en las obras del *land art*). En realidad no trabaja para nadie (aunque naturalmente aproveche su fama

³⁴ Es natural: tiene ya 47 años, su abuelo falleció, su mujer le ha abandonado y su hermano murió de SIDA en 1993: realmente, con esta vida podría haberse montado una novela o un film lacrimógeno y de orgullo racial, si no fuera porque Guyton sigue trabajando y vendiendo «obra» a los museos —ha expuesto incluso en Alemania—, y porque se obstina en decir que él y su obra pertenecen a la humanidad, y sólo secundariamente a la raza negra. De manera que por este lado no se le ha podido sacar «punta» política ni convertirlo en «mártir». *My people is everybody*: «Mi gente abarca a todo el mundo», dice. Y continúa: «Hay gente que no quiere que yo sea universal. A éstos les gustaría que yo tomara partido, que me definiera, y yo les he dicho que no» (*Los Angeles Times*, 5 de mayo de 1995, p. E6).

³⁵ Véase el catálogo *Cragg*, Madrid, MNCA Reina Sofía, 1995, con contribuciones de F. Castro, F. Duque, B. Pinto de Almeida y M. A. Ramos, conteniendo también una entrevista y escritos del artista.

21. Robert Smithson, *Spiral Jetty*.

para «colar» pequeñas instalaciones en museos). Quizá, para su barrio. Tampoco hace obras *para* la calle, como en el caso de los monumentos decimonónicos, sino que las hacía *en* la calle y *con* la calle: en casas abandonadas y con las aportaciones de los vecinos y la colaboración de niños y otros «artistas» espontáneos.

En tercer lugar, sí puede colegirse un cierto sentido en la aglomeración de los objetos: un sentido basado —como en Berlioz, diríamos— en la oposición de *colligamento* y *contrasto*. Como hemos dicho, la *Babydoll House* reúne muñecas, y ruedas la *Tire House*. Los zapatos viejos estaban cuidadosa y regularmente escandidos en hileras. Pero los contrastes adquieren desde luego mayor relevancia: desde el gesto surrealista de colocar un viejo bote sobre el tejado de una casa³⁶ al de colgar bicicletas como frutos de los árboles³⁷; en fin, más interesantes aún son la reunión de ambos factores: la conexión y la separación (o, si queremos decirlo con Hegel, la dialéctica de identidad y diferencia). Los residuos están pintados de brillante esmalte, como si de auténticos *daídala* griegos se tratase, mostrando así estridentemente la diferencia entre la superficie y la materia, en obvia alusión a la oposición entre la ideología superficial del *Council* y la realidad de fondo de los barrios; pero esa oposición tiene seguramente otro sentido más grave e inquietante.

³⁶ De fácil simbolismo: trastorno del orden de los elementos agua, cielo y tierra, e inversión funcional de los objetos adscritos a ellos: el tejado protege de la lluvia, mientras que el bote flota sobre el agua; éste tiene sentido sólo en movimiento; aquél, sólo en permanente quietud, etc.

³⁷ También aquí resulta sencillo descifrar las oposiciones: la bicicleta se mueve a lo largo de una línea horizontal, mientras que el árbol está verticalmente fijo. La primera, como buen vehículo, exige un firme artificial: el empedrado o el asfalto (¡no hay desde luego *mountain bikes* en Heidelberg Street!), sobre cuya superficie avanza, mientras que el árbol hunde sus raíces en el suelo, en lo natural.

tante: deja ver la *pietá* del artista hacia la obsolescencia de los productos artificiales, «impregnados» como están de las penas y las alegrías de sus antiguos usuarios (acusación directa del circuito moderno de «producción-consumo»). Por lo que hace a las conexiones y contrastes *formales* (siempre con trasfondo político), su simbolismo es evidente: las ruedas que llenan la casa no están en su sitio (deberían estar rodando en vehículos), ni tienen la forma apropiada. No hace falta ser McLuhan para recordar la obsesión secular por lograr la «cuadratura del círculo»: las ruedas son coronas circulares mientras que la casa forma un cubo, con vanos rectangulares y líneas rectas. Los objetos que están «forrando» los muros, depositados en el tejado o arrumbados en el perímetro exterior de una casa deberían estar dentro, etc. Todas esas incongruencias parecen apuntar desde luego a ese componente fundamental del arte al que hemos denominado «tierra», en cuanto indisponibilidad, opacidad y retracción. Volveremos enseguida sobre ello.

Y en cuarto y último lugar, este arte merecería –muy por encima de las obras del *People Mover* o del Monumento a Joe Louis– ser llamado por excelencia *arte público*. En efecto, en él no solamente colabora el público con el artista (incluidos sus familiares), sino que el *tema* verdadero de la obra es el público, los habitantes de esta mísera «Roma *quadrata*» limitada por Preston St. (Norte), Mt. Elliot Ave. (Este), Benson St. (Sur) y Elmwood St. (Oeste), con sus ejes: el *cardo* (Ellery St.) y el *decumanum* (Heidelberg St.). Los contrastes entre los objetos y las casas son lecciones *a sensu contrario* de las funciones que debe cumplir el espacio político: las muñecas rotas *son* los niños *no future* de este prolífico proletariado urbano; las ruedas sin llantas ni carrocería que soportar, las bicicletas colgadas o los zapatos vacíos, sin dueño (los tres modos posibles de locomoción: automóvil, mecánico o «viviente») ³⁸ *dicen* que no hay ningún sitio a donde huir y, que si hay solución, ésta debe surgir «desde dentro»; la casa de *Lost & Found* *advierde* de la necesidad de solidaridad y colaboración, así como de organización administrativa (por cierto, durante un tiempo el *Heidelberg Project* se autogestionó como una verdadera corporación; bien poco lucrativa, seguramente). Y, *last but not least*, las casas abarrotadas de desechos *denuncian* por contraste el despilfarro de los hogares burgueses: éstos tiran a la basura los desperdicios que recogen los indigentes. En suma: le *gritan* a la cara al *Council* lo que éste trata de ocultar a toda costa. Simple y literalmente: que en ese «cuadrado» de la miseria no hay quien pueda vivir. No es extraño que el alcalde a la sazón, Coleman Young, se apresurase a desmantelar el *Heidelberg Project*, dejando intactas –es un decir– las viviendas deshauciadas. En los lugares vacíos nadie protesta; y si los vagabundos y «camellos» contribuyen a hacer aún más inhabitable la zona, ello será un buen pretexto añadido para que, un día, una inmobiliaria se decida a su *redevelopment* (lo mismo que el *Renaissance Center* quiere conseguir ya en el corazón de la *Downtown*, sirviendo de «polo de atracción» de turistas y jugadores de casino).

Y sin embargo, con todos los merecimientos que la «obra» colectiva de Guyton & Co. presenta indudablemente en la «construcción» *a sensu contrario* del «espacio político», es decir, en cuanto durísima denuncia social por parte de nuestro Voo-

³⁸ No hay caballos en Heidelberg St., como es lógico. Recuértese además que Detroit es la ciudad-símbolo por excelencia del automóvil.

doo Man, no puedo por menos de mostrar algunas reticencias respecto al carácter estrictamente *artístico* del «Heidelberg Project»³⁹. Falta aquí en efecto la *trabazón* por mutua inmiscusión de «hombre» y «tierra». Ambos elementos están tan yuxtapuestos en la obra como los objetos en las casas del barrio; sólo en algunas ocasiones la tierra está trabajada, y en todo caso lo está superficialmente (revistiendo los desechos de pintura), ocultando más bien así la materialidad, en lugar de hacerla surgir a la luz, «de dentro a fuera»; el desecho sigue siendo desecho; los materiales, materiales: ciertamente guardan la huella y el calor humano de su uso colectivo, pero el artista no ha elaborado esa huella. De ahí la fácil –e injusta– acusación de *littering* a este «Rembrandt de los residuos» y «Giotto de la chatarra»⁴⁰.

Ciertamente, pocos artistas han enlazado como él –aunque de modo algo mugriento, a la verdad– las dos vías de confluencia del arte público: la *grandeur* de raigambre clásica (jun barrio entero a disposición, para modelar *ad libitum* casas y solares, calles y árboles!) y lo *merveilleux* de procedencia romántica. Respecto a lo primero, basta «limpiar» un poco la cochambre material para darse cuenta de la «geometrización» *quasi* romana a la que Guyton somete su obra y el *quadratum* de su barrio. Opone así, como ya hemos indicado, lo redondo a lo cúbico, la curva a la recta, lo vertical a lo horizontal, lo móvil frente a lo estático, lo natural a lo artificial, etc.; y contrapone, en fin, la barriada periférica al centro (aunque a éste tampoco le va muy bien, ciertamente). Los académicos que intervinieron en la polémica se fueron por los cerros de Liberia buscando no sé qué antecedentes ancestrales y raciales para defender a Guyton⁴¹, mientras que éste decía a los cuatro vientos que él y su arte se querían «universales», y se apresuraba a hacer las maletas para exponer en Alemania. Con toda razón... *formal, clásica*. Y por el lado «romántico», no hay más que ver que él, el *individuo* Tyree Guyton, es el *Heidelberg Project*, que él es el alma de la barriada entera, el héroe de la multitud, como un tenor adelantado al proscenio cantando un *aria di bravura*, mientras el coro le acompaña sólo en el *finale* (los vecinos denunciantes representan en cambio el coro de villanos de esta ópera, un tanto *buffa*). No hay tampoco más que fijarse en que los materiales arrumbados, siendo cachivaches de (des)uso corriente cuando se observan aislados, están yuxtapuestos de modo que susciten *estridencias*, contrastes inadmisibles presididos por el de «orden *versus* caos». Guyton trastoca todas las relaciones usuales entre los objetos, suscitando así el asombro del público ante lo *prodigioso* (le llaman, recuérdese: *The Voodoo Man*), ante un vórtice heteróclito que recuerda –en sucio– al Reino de Oz («¡Ay, Totó, que me parece que esto no es Kansas!»), y que empieza a lanzar destellos en medio de la basura, casi como si del *New tones, Newton's tones* de Tony Cragg se tratase. Pero esta malévola comparación nos vuelve a la realidad. A Guyton le sobra la acumulación

³⁹ Por ello anticipé un *caveat* («parece») o he utilizado formas verbales en potencial («merecería»).

⁴⁰ B. DARRACH y M. LEONHAUSER, «Scene», *People* (15 de agosto de 1988), p. 58 (recogido por M. Hall en su art. cit., p. 327, n. 6).

⁴¹ Claro –decían en los periódicos o en selectas revistas de arte–, nosotros los occidentales, colonialistas, imperialistas y muchas cosas malas más, no hacemos el esfuerzo de entender... a estos pobres salvajes, venían a querer decir los intelectuales portadores –y denunciante– de la *malaise*. Normalmente, los que prestan su voz a los «sin voz» son como los que se empeñan en ayudar a cruzar la calle a un ciego: muestran así su compasión y, por ende, su *superioridad*. Vaya: son, en plan intelectual, lo que la Asociación de Damas del Ropero Piadoso –o como se diga– en el plano de la «asistencia social».

de «tierra» (nada más indisponible que los desechos), hasta el punto de que ésta corre el riesgo de volver a ser lo que ya era: un montón de desperdicios; pero le falta en cambio *técnica*. Le falta la huella del quehacer *humano*: no hay método, no existe en su proceder orden ni concierto, y ello no sólo en la apenas trabajada textura de los materiales, sino en la disposición espacial de los objetos, entre sí y con respecto al continente (la casa, el solar o la calle). Las muñecas de la *Babydoll House* podrían haber sido depositadas muy bien en *Your world*; las ruedas, y no las bicicletas, podrían haber sido colgadas de los árboles. ¿Por qué no? No creo que Guyton tenga respuesta para este reproche. Por eso, su obra es una buena aproximación al arte *público*, pero todavía no merece –puestos a ser rigurosos– la denominación estricta de *arte público*.

Para buscarlo (también en vano, se advierte), tendremos que irnos muy lejos de Detroit y muy cerca de Barcelona: habrá que darse una vuelta por *Port Aventura*.

PORT AVENTURA: EL MUNDO EN SUS MANOS

La globalización de los transportes y de las comunicaciones –un subproducto de la imposición a nivel mundial de la economía libre de mercado y de la tecnociencia a su servicio– ha tenido un efecto indeseado, por lógico que fuere, a saber: da igual ir a donde uno quiera, porque todo es ya igual. El turista encuentra los mismos hoteles (dado que la mayoría pertenecen a cadenas multinacionales) y los mismos servicios en Acapulco o en Punta Cana, en Benidorm o en la Isla de Djerba, de modo que, si no sale de los recintos acotados o se limita a visitar el «exterior» con guía y en autobús, no necesita –ni le importa– saber en qué país está⁴²: siempre estará «como en casa», sólo que sin trabajar. Y verá los lugares exóticos desde la ventanilla, o se bajará un momento a hacer una foto, con sensación análoga a la de quien ve una película por televisión. La «banda de montaje» de la cadena fabril se da aquí la «vuelta» (como una buena banda de Moebius) y presenta por todos lados una misma *uniformización*. Los japoneses y los mejicanos, los lapones y los turcos visten como «nosotros» y están informados por las mismas cadenas de televisión (CNN, a la cabeza), aleccionados «culturalmente» por los mismos documentales y entretenidos por los mismos telefilms americanos. Hasta la industria pornográfica audiovisual europea (bávara e italiana, fundamentalmente) tiende a desaparecer frente a la norteamericana, que impone así a los habitantes del planeta cómo deben ser sus sueños pecaminosos. Troquelación industrial del espacio mundial del ocio.

Ésta era la situación propia de la tandomodernidad. Pero de la misma manera que, *ad intra*, en el interior de las ciudades, se está procediendo hoy a un *redevelopment* para que, al menos de fachada, la flamante neoburguesía se haga la ilusión de vivir en casas de estilo, de las de «toda la vida», así también *ad extra* se

⁴² Un profesor (especialista en lógica y filosofía analítica) de la Universidad de Alicante fue a pronunciar una conferencia a Inglaterra: como sus anfitriones ignoraban dónde estaba esa ciudad, les dijo: «cerca de Benidorm», con lo que todos se hicieron ya idea del lugar. Alicante es «algo» que se encuentra cerca de un *ressort* turístico europeo. Y basta.

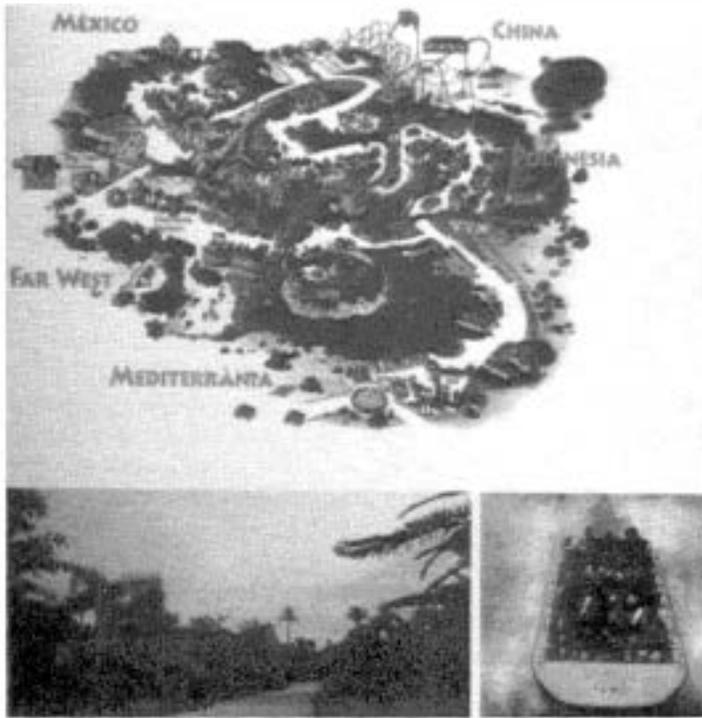
ha aliado la tecnología con el diseño (ese espúreo hijo afortunado del arte, que él convierte en *advertising*) para crear excitantes ilusiones de «extrañeza» y de «aventura» para toda la familia, fuera de las jornadas laborales. Naturalmente, si el público consumidor de «emociones turísticas» quisiera de veras sentir esa *extrañeza*, la tendría servida al punto (porque el «fin de la historia» *à la* Fukuyama no ha llegado todavía, qué le vamos a hacer) si viajaran a las selvas de Colombia, se internaran en los altos que rodean Oaxaca, hicieran excursiones por Timor Oriental, y demás. Ello para no hablar de megalópolis como Ciudad de México o el Valle colombiano del Cauca, centrado en Medellín; en suma, de todos esos sitios donde la aglomeración urbana, la miseria y las bandas mafiosas están produciendo un *redevelopment* en sentido inverso: la «implosión» de la ciudad, es decir, la invasión del centro por la periferia⁴³. Así que el avisado turista se va mejor a Cancún o a Cartagena de Indias en busca de aventuras —dentro de un orden—, aunque no sepa muy bien dónde están esas ciudades. Sólo le importa que sean seguras (para estar tan tranquilo como en casa) y exóticas (para dejar algún espacio a una imaginación normalmente agotada en el *shopping*, el pequeño contrabando o el sexo). Sólo que no todo el mundo es tan «valiente» (los nativos siguen dando miedo, las comidas y el agua no son de fiar), no todo el mundo sabe inglés (con ese idioma basta, tanto para hacer turismo como para vender informática o lencería fina), y no todo el mundo es joven: al contrario, está «naturalmente» casado y tiene niños.

¿Qué hacer, que diría Lenin? La solución es sencilla, y se presentó en forma de gigantesca y tecnológica transformación de las antiguas y populares *verbenas* de barrio, primero, y de los *parques de atracciones* en las afueras, después. Se dice en dos palabras: *parque temático*⁴⁴. En los buenos parques temáticos no sólo se ofrecen emociones «fuertes», como montar en montañas rusas cada vez más complicadas, sino que el público puede aprender allí también «historia», hacia atrás (la Edad de Piedra o la Edad Media) o incluso hacia delante (el Mundo del Futuro, como en *Disneyworld* o en el *Futuroscope* de Poitiers)⁴⁵, «geografía» (sobre todo, la relativa a los márgenes del mundo occidental) y hasta «arte» (también, de países

⁴³ Una «periferia» que, como animada de un antitético movimiento de *sístole y diástole* —propio del corazón podrido de los estados del «Tercer Mundo»— va extendiéndose al mismo tiempo, como una lepra, hasta ocupar el país entero.

⁴⁴ Sobre los parques temáticos, véase el *ilustrativo* libro (ilustrativo, porque apenas contiene texto —de Michael Webb—, y sí excelentes fotografías) de FRANCISCO ASENSIO CERVER, *Theme and Amusement Parks*, distribuido por Hearst Books (fue primero editado por ARCO, y eso es ya sintomático!), Nueva York, 1997 (aunque está impreso en España). Como se ve, un buen *pot pourri* multinacional que desbarata todas las convenciones a la hora de citar libros: un «autor» que no escribe; un «escritor» que se limita a brevísimas introducciones; un «libro» hecho de fotos con sus títulos y escasas notas aclaratorias —muy atentas, eso sí, a propagar el cuidado del medio ambiente—, como si se tratase de un lujoso *Hola* de «arte» (de hecho, yo lo encontré en *amazon* buscando bajo el rubro *public art*); una «editorial» que es en realidad la feria de arte contemporáneo anual de Madrid; dos editoriales «tradicionales», de atender a los sustantivos (Watson-Guption *Publications* y Hearst *Books*), pero que se limitan a la distribución del «producto» (la primera para USA y Canadá; la segunda, para el resto del mundo); y un lugar (Nueva York) que no coincide con el de edición (*Printed in Spain*, se señala). ¡Y encima es carísimo!

⁴⁵ Y es que los franceses siguen heroica y un tanto patéticamente empeñados en mantener su *grandeur* y su «espléndido aislamiento», a despecho del *Disneyland* de las afueras de París (Inglaterra ya se rindió hace tiempo). Pero los locutores españoles que hacen propaganda de las maravillas de *Futuroscope* pronuncian: «Potiér», porque ya no saben francés (por cierto, ni siquiera dicen que ese complejo «turístico-científico-futurista» se halla en Francia: sólo que está a tantas horas de Madrid, Barcelona o Bilbao; por autopista, claro).



22. Plano y vistas de Port Aventura.

exóticos)⁴⁶. Y todo ello sin salir del mundo civilizado, es decir, sin los peligros de una naturaleza hostil o de las asechanzas de nativos «cazaturistas» (si es que no se dedican a cosas peores). Las grandes maravillas del mundo al alcance de la mano, con «animaciones» que, a veces, cumplen el sentido literal del término⁴⁷.

¿Qué relación tiene todo esto con el arte, con el público y con el espacio? Contemplemos el mapa de Port Aventura. No el geográfico ni el plano urbanístico, claro está, sino un «mapa» fingido y de colores: el ofrecido al público, que así lo entiende, despertando expectativas de diversión⁴⁸. El parque se halla en Salou, Tarragona, Cataluña. Un detalle no baladí, porque las autoridades de esa comunidad autónoma aprovechan la ocasión para yuxtaponer su lengua particular al

⁴⁶ En el ya citado libro de F. Asensio (p. 24, foto inferior izquierda), se reproduce gráficamente una reproducción en fibra de vidrio coloreada (manes de Benjamin!) de una colosal cabeza (seguramente olmeca) y de un arco de entrada maya, de Port Aventura. con la siguiente nota «explicativa»: «Las reproducciones conectadas con la cultura maya (*sic!*) han sido tratadas rigurosamente y con gran respeto».

⁴⁷ Aparte de los actores disfrazados, en muchos parques actúan «muñecos animados» tecnológicamente, esculturas móviles que representan historias *live*-interactivas ya en algunos parques estadounidenses-, en sabia mezcolanza de los «dibujos animados» y las viejas películas de «piratas» o las nuevas de «ciencia ficción».

⁴⁸ Aquí, los proyectistas del parque quieren que todo sea dejado a la imaginación, al revés de lo pretendido por los municipales de Detroit con respecto al arte: un «revés» que, en buena banda de Moby-Dick, da lo mismo.

inglés universal (ataque de la periferia –tecnológicamente avanzada– al centro, y al «centralismo», de un Estado-Nación decimonónico al borde de liquidación). Así, en el lado sur del plano, vemos dos carreteras convergentes en una fuente circular con surtidores (remedo de las plazas urbanas –sin ir más lejos, de la de Buhi-gas en Barcelona–, y advertencia de que allí acaba lo «civilizado» y comienza la aventura exótica). A la derecha de la fuente se indican los accesos de ingreso y salida («Entrada, Salida»); a la izquierda, en grandes letras naranjas (el suave y tranquilizador color elegido para todas las áreas «geográficas» del parque), se nos indica inequívocamente lo que vamos a encontrar: *Mediterrània* (denominación mítica y nostálgica –¡el *Mare Nostrum!*– y a la vez modesta concesión a los extranjeros que no saben todavía que están en Cataluña)⁴⁹. Sin embargo, y como es de ley (para eso representa al Levante), la región se extiende del sur al este, con su villa de pescadores⁵⁰, su pueblo (cuya plaza reproduce la de Prades; su «teatro», el de Cadaqués) y su «Port de la Drassana», acabando en la «Estació del Nord» (de allí sale un *trenet* que recorre el parque). Tras este monumento a la nostalgia (a la vez que anuncio publicitario de otras regiones «reales» de Cataluña), comienza la aventura de verdad: primero viene la *Polynesia*, con su exuberante vegetación (con auténticas plantas tropicales importadas «de las islas»⁵¹ y sus chozas de lejana semejanza con las de los maoríes (conocidas por el visitante más por las películas que por visitas a museos de antropología), y desde luego el *TuTuKi Splash* (que hará *pendant* con el descenso en canoa por los rápidos del *Grand Canyon*). Al Noroeste y Norte se extiende *China*, con el turbulento *Dragon Khan* para la diversión, y, tras la *Gran Muralla*, la *Ciudad Prohibida*: ejemplo de espacio público «artístico», ofrecido para la edificación «estética» de los mayores. Luego comenzamos a descender por los contornos de este «mundo» en miniatura: en inversión violenta de la geografía «real» –pero no de la mítica, dada la semejanza arquitectónica de los edificios chinos con las pirámides mayas–, encontramos primero *México*, con la estancia «El Charro», de estilo colonial (más como recuerdo de los polvorientos pueblos de las películas del Oeste que como homenaje a la arquitectura de los conquistadores españoles), e inmediatamente después viene (esta vez sí, en su «sitio»: al Oeste) el *Far West*, con su pueblo: «Penitence», con sus letreos en inglés, con su barbería y su lavandería china, y con su estación de tren. Obviamente, no se trata de la reproducción de un pueblo real: lo reproducido aquí, pero ahora de bulto –y no como mero decorado–, es el pueblo que apare-

⁴⁹ El libro de Asensio Cerver aclara, sin embargo, como prudente compensación política: «Además, las áreas elegidas debían guardar alguna relación con España, la nación anfitriona del parque» (p. 20). Como Polinesia, China o el Far West, por ejemplo (salvo la *Mediterrània* catalana, la única área restante es México, y encima –salvo la hacienda El Charro–, el México prehispánico).

⁵⁰ En Menorca hay otro pueblecito «prefabricado», que no sólo se puede visitar, sino que está «habitado» (cada quince días) por turistas: Binibeca Vell. Lo «viejo», destruido por la modernidad, vuelve ahora como novedoso *pastiche* postmoderno. La «iglesia» central, por ejemplo, consiste en una torre que debajo no tiene literalmente *nada*: la estructura inferior se ahueca, formando un pequeño túnel, un *vano* para pasar de un lado a otro de la «villa»; tampoco hay Ayuntamiento –ni siquiera fingido–: su función es cumplida por la Oficina de Recepción. Y naturalmente, nadie sale allí de pesca, aunque hay unas barquitas varadas en el minúsculo puerto.

⁵¹ Según la explicación *ad loc.* (p. 25). Se trata de un púdico ocultamiento de la procedencia: Indonesia, que podría suscitar en el «consumidor» desencanto (al fin, se trata de un Estado más, representado en la ONU) o rechazo (por su dictadura militar, agravada ahora con los conflictos en Timor Oriental).

ce en los *spaghetti westerns*, rodados en Almería. A la izquierda está el *Silver River* (otro laberíntico rápido), y enfrente, en el centro del parque y rodeado por un lago, el «plato fuerte»: el descenso por el río Colorado, mágicamente convertido en rápida corriente en espiral por la que bajan raudos los intrépidos visitantes.

Estos parques son verdaderos *paraísos artificiales* para un público cada vez más puerilizado, en abrupta pero justa correspondencia con miserables «centros urbanos» (por llamarlos de alguna manera) como la paraguaya Ciudad del Este, limítrofe con Brasil y Argentina, no lejos de las Cataratas del Iguazú, toda ella convertida en un inmenso conjunto de compra-venta, con puestos en las calles y tiendas en las casas (¿vive alguien en Ciudad del Este?). Allí se vende todo, y de todo: hasta los cuerpos y las almas. Sólo que allí, también, todo es falso. Ya no hay contrabando, sino subproductos que imitan la confección, hechura, función y sabor de las marcas conocidas. Todos lo saben, y compran y venden los productos no sólo porque sean más baratos, sino por el placer de entrar por un momento en el juego de la *falsificación* generalizada: en la compra, en la venta y en el objeto. «Hasta los paraguayos son falsos», dice el guía argentino del turista que se ha acercado a Ciudad del Este desde el Hotel Internacional del Parque de Iguazú (pues —piensa— a la pura naturaleza, estatalmente vigilada, le corresponde muy bien antitéticamente la pura artificialidad, sin apenas control estatal). También ellos tendrían —añade el guía, con sorna en la que se trasluce un sentimiento de superioridad racial— adosado un mecanismo de relojería, cuya cuerda se gasta al caer la tarde. Fuera, todo es selva.

Pero más falso aún es Port Aventura. Y además no intenta ocultarlo: por el contrario, hace lo imposible por mostrar que el parque no imita *realidad* alguna: imita *sueños*, frustraciones y deseos de los visitantes, copiando a su vez esa imitación de otro parque. El modelo del parque catalán no es en verdad el cosmos clásico, sino *Disneyland*, ese lugar utópico en el que los signos son tratados como mercancía. *Disneyland* es el cuadrado mágico (mágico, porque su forma «física» es circular: aquí sí que se ha logrado la cuadratura del círculo) que contiene, en el sentido de las manecillas del reloj, de un lado el «Mundo de la Aventura» y el de la «Frontera», separados ambos por *New Orleans Square*; del otro, el «Mundo de la Fantasía» y el del «Mañana», que culmina en el «Carrusel del Progreso». Todo ello, centrado en la «Plaza»,⁵² y circundado, primero, por el monocarril futurista —que lleva directamente del Hotel al Mundo del Mañana—, y luego por el ferrocarril *Santa Fe*, que contornea el parque. Éste no es ya simplemente una continuación tecnológica de las películas de Walt Disney, sino que, circulando por la banda de Moebius de la postmodernidad, establece con éstas, y con el gigantesco emporio de las tiendas de *Main Street*, dentro, y de filiales en los *malls*, fuera, un constante circuito de *retroalimentación*, de crecimiento en espiral. Más aún que su pálido reflejo catalán, Disneylandia no está sólo ni principalmente en Florida, en California o en París, sino que extiende su imperio por el mundo a través de películas, tiendas, publicidad y, ahora, Internet, trascendiendo todo control estatal, traspasando toda frontera.

⁵² En Port Aventura, invertida en sus funciones: aquí se da lo «salvaje» en toda su pureza: el *Grand Canyon* y el *Colorado River*. Ésta sí es una innovación, con respecto al modelo. Y seguramente es más «real» que la pacífica «Plaza» de Disneylandia: al salvajismo del corazón nocturno de las grandes ciudades corresponde en efecto muy bien el árido Cañón del Colorado, con sus «peligrosos» descensos, efectuados en buena compañía. Ni aquí ni en la ciudad es conveniente aventurarse solo.

Pero volvamos a nuestro Port Aventura, más a la mano, supuestamente más refinado. ¿Dónde está aquí el *artè*? El arte no está desde luego en el «arte» (según el viejo sentido del término) con el que sastres, diseñadores, proyectistas, arquitectos y técnicos de informática y electrónica prestan «vida» y «realismo» a las figuras, edificios y formaciones «naturales» del parque. El arte, el arte público que andamos persiguiendo, está en la «impudicia» con la que todos esos componentes confiesan que ellos no pretenden imitar ni a la naturaleza ni a la historia. Lo aquí mimetizado es un «mundo» de segundo orden; pero si «real» significa «efectivo»⁵³, mucho más *real* que el externo y cotidiano (y no sólo por los efectos que produce en la «mente viajera», sino por los ingresos resultantes del «consumo» *pret-à-porter* de fantasías). El parque está hecho de la materia de los sueños de los visitantes: un sueño alimentado por el CD-Rom conectado al ordenador, por la televisión y el vídeo, que imitan a las películas de aventuras, que a su vez imitaban a los grandes relatos del siglo pasado, que a su vez imitaban las narraciones de viajeros o conquistadores, a su vez nutridos por las novelas de caballería, las cuales recogían los mitos clásicos y los amalgamaban con las tradiciones populares. Imitación de imitaciones, y todo imitación. ¿Dónde está el *origen*? No hay origen, porque en esta banda de Moebius *todo vuelve*, reciclado y difundido masivamente por los medios de comunicación y de *entertainment*: mitos, tradiciones, novelas, narraciones, relatos, películas, vídeos y hasta CD-Rom's. Todos ellos imitan a su vez lo ofrecido en el Parque Temático, el centro de este «círculo de brujas», de modo que si alguien va alguna vez a admirar El Castillo de Chichén-Itzá, lo verá con los ojos aleccionados por la Pirámide Maya de Port Aventura, y hasta quizá le defraude que *en el de* Yucatán no haya una gigantesca estela caída a su base, ni palmeras flanqueando el templo escalonado.

¿Dónde está el arte en Port Aventura? Está literalmente «de cuerpo presente». Está presente —como una muerte barroca— en la pátina de melancolía que atraviesa de parte a parte el recinto mágico: la melancolía por volver al seno materno, «natural», o al menos al mundo de la *infancia* (de ahí la puerilización del visitante), donde todo estaba en su sitio y, por ello, no hacía falta «abrir espacios». El espacio clauso del parque temático, frenéticamente animado por muñecos, sabe, melancólico, a muerte. Estas ruinas de plástico son más terribles e insoportables que las ruinas de Palmira. De ahí también el ansia de apresar el tiempo —un tiempo mítico, por supuesto—, por repesarlo y concretarlo espacialmente, a la vez que el parque confiesa honradamente que ello es imposible, que hasta el breve tiempo de la visita se acaba y que retornar allí no tiene sentido, porque «ya está visto». Ésa es la razón última del ansia frenética que se apodera de los dueños de los parques temáticos por ofrecer constantemente nuevas atracciones, lo «nunca visto» (de Las Vegas, la ciudad-parque por excelencia, es casi imposible estudiar y analizar algún espectáculo, porque ya ha «pasado»: ya ha sido desmontado y sustituido por otro). Pero este vértigo contradice la promesa de solidez y estabilidad, de «mundo clauso», que es lo que anhela también el visitante. Todo está a la mano,

⁵³ En alemán, en efecto, *wirklich* («real») viene de *wirken*: hacer cosas, como la vieja *poiesis* griega. Claro que nuestro término tampoco está etimológicamente mal dotado para designar lo presente en Port Aventura, porque viene de *res* («cosa», en castellano; fatídica y premonitoriamente: «nada», en catalán), voz que a su vez proviene de *reor*: «contar, calcular», y por extensión: «crear, pensar» y hasta «hablar de algo». Verbos todos ellos que vienen pintiparados para el mundo de Port Aventura.

y nada lo está porque, como en los museos, un turista tiene que dejar rápidamente el puesto al otro, una vez «consumida» la atracción. Nada puede poseerse y, por ende, todo es *tierra*. Todo, indisponible. A través de la alta tecnología surge pues en el parque esa vieja y esquiva flor del mal: la *tierra*. Ella es la «atracción» principal. Ella, la succionadora y trituradora de sueños. Y sin embargo, *don't worry*: el parque temático seguirá fingiendo «vida», seguirá ocultando que lo imitado por él es, en el fondo, la muerte. El arte, como velada *praeparatio mortis*: una función oculta por la brillante superficialidad del parque, oculta en y para el parque mismo y sus promotores. Eso es *kitsch*.

EL ARTE DE LA TIERRA⁵⁴

El arte *kitsch* no es tal simplemente por su *mimetismo*. Toda obra de arte es una imitación⁵⁵. Sólo que no lo es de la naturaleza (como pensaban D'Alembert y los críticos dieciochescos). Ni tampoco imita, ocultándolos, los mecanismos tecnológicos, económicos y políticos a cuyo servicio se pone (sea con fines éticamente loables, como en el *Heidelberg Project*, o de manipulación y acomodación al sistema, como en los parques temáticos). Pero tampoco imita, en fin, a otras obras de arte, como era el caso de las obras del *People Mover*. ¿Qué es lo que imita entonces el arte? Imita la callada y latente función de la *tierra*, su opaca labor de constante devastación y creación de superficies y formas, como un antiguo y perenne oleaje. Y más: la pone de relieve, colabora con ella⁵⁶. La obra de arte imi-

⁵⁴ Este apartado debe valiosas indicaciones bibliográficas, así como la precisión de algunos conceptos, a la generosa revisión de Fernando Castro.

⁵⁵ Como nos recuerda Eugenio d'Ors en un monumento situado en el Paseo del Prado madrileño: «Que todo lo que no es tradición es plagio». Sólo que atender a la tradición es también criticarla, encontrarle sus fallos, sus grietas y su inevitable servidumbre al Poder... para recaer en él, a sabiendas, en un juego de mutua astucia y ocultación. ¿Dónde ha existido jamás un arte «libre»?

⁵⁶ Algunas obras de Nacho Criado, por ejemplo, *Umbria Zenobia* (un cultivo de hongos entre cristales, expuesto en 1991 en el Palacio de Cristal de Madrid) introducen en su seno lo que él llama «agentes colaboradores». Así lo hizo también con *Puente* (1967): un trozo de madera apollillado, o con *Indigestión* (1973-1976), donde dejó que un número de la *Gazeta del arte* fuera comido por termitas. Han analizado esos trabajos Miguel COPÓN, «Justo antes del olvido», en *Nacho Criado. La idea y su puesta en escena*, Sevilla, Sibilina, 1996, pp. 13-17, y Fernando CASTRO FLÓREZ, «Una pequeña disección de los «agentes colaboradores»», en *Nacho Criado. La voz que clama en el desierto*, Madrid, Argenteria, 1998, pp. 41-47.

⁵⁷ El artista que intenta, nostálgico, luchar contra la técnica utilizando estilos, formas o materiales periclitados cae inmediatamente en lo *kitsch*. A menos que, irónicamente, utilice todo ello para poner de relieve, a la contra, su imposibilidad, sacándole los colores de este modo a su propio mundo técnico. Es el caso de los óleos de Roy Lichtenstein, que parecen imitar el puntillismo, no para rendir homenaje (como cree el aficionado poco ducho) a Seurat, sino para que salten a la vista, para «poner en obra» las técnicas del huecograbado, propias de la reproducción gráfica de los medios de comunicación en papel, especialmente del *comic*, no sin recibir estímulos de la tradición moderna, como Picasso, Leger o Mondrian, virándolo todo ello en clave paródica. De todas formas, hay que tomar en serio las declaraciones de Lichtenstein a Raphael Sorini, cuando afirma que «los prototipos clásicos y los nuestros sólo se diferencian en nuestra perspectiva crítica. Me he interesado por los clichés modernos, he intentado mostrar el valor mitológico, es decir, el clasicismo del perrito caliente». (Según comunicación personal de Fernando Castro). Buena parte del *pop art* (y antes, del surrealismo: Max Ernst, o del dadaísmo: pensemos en los «desnudos» de Picabia, óleos cuyos «modelos» están tomados de revis-

ta, también, la técnica correspondiente al *floruit* del artista⁵⁷. Y más: colabora con ella, llevándola a sus límites, mostrando su sinsentido último (a saber: la pretensión humana, demasiado humana, de habitar para siempre y en paz la tierra) y, a la vez, su ineludible validez social... por el momento.

El *arte público* extiende esta labor de Sísifo al público mismo, tomándolo como tema ejemplar de su meditación, sacando a la luz el espacio político en el que aquél se inscribe e intentando romperlo, desarticlarlo y recomponerlo de mil maneras, para que en el público resurjan conciencia y memoria: para que recapite sobre su situación social y haga memoria de su condición humana⁵⁸. O sea: para que deje de ser *público en general* (justo lo pretendido, primero, por el Estado-Nación; y luego, por la industria tecnológica del espectáculo, que promueve la creación de parques temáticos como paradójicos *excitantes-sedantes*). De ahí la resistencia que el público suele ofrecer a este arte, que intenta conmocionar la seguridad mostrenca de su existencia.

Y de ahí también el hecho de que lógicamente fuera el *land art*, con sus *earthworks*, la primera manifestación (incluso cronológica) de un genuino arte público⁵⁹. Aquí no hay artimañas ocultas tras el alabado *redevelopment* de las ciudades, sino al contrario: aquí se ofrece una honrada puesta de relieve, por parte del hombre, de la *land reclamation*, de la reivindicación de la tierra, «tapada» por el país (el territorio, nacional o comarcal) y el paisaje (entendido usualmente como

tas pornográficas) se nutre de esa sarcástica *nostalgia a la contra*, desenmascaradora de los sueños del buen burgués, que se refugia en vano en el arte *au grand style* para hacer *como si* no pasara el tiempo, *su* tiempo. Claro está, también existe el peligro de llevar ese sarcasmo al extremo, como por caso en la «intervención», o mejor alteración y desfiguramiento por parte de David Salle de viejos lienzos de un «realismo social» norteamericano *sui generis*, cayendo de este modo en el *pastiche*. Aunque proceden de una óptica neomarxista que yo no comparto, son interesantes las reflexiones de Fredric Jameson sobre el *pastiche* en su *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991 (especialmente «De cómo el *pastiche* eclipsó a la parodia», pp. 41-44). Mi opinión sobre Jameson está recogida en *Postmodernidad y apocalipsis*, Buenos Aires, Lujan Baudino, 1999.

⁵⁸ La construcción de espacios de lectura, y el consiguiente comportamiento activo del público, ha sido impulsada decisivamente por Siah Armajani. Cfr. su «Manifiesto. La escultura pública en el contexto de la democracia norteamericana», en *Siah Armajani. Espacios de lectura. Reading Spaces*, (Libros de recerca) Barcelona, Museo d'Art Contemporani, 1995, pp. 35-37.

⁵⁹ Así lo considera Robert Morris, retrotrayendo por lo demás el *land art* hasta «las líneas de Nazca! Cfr. su ensayo «Aligned with Nazca», en *Continuous Project. Altered Daily*, Cambridge, Mass., The MIT Press, p. 169. También Paul Virilio incide en este punto, aunque duda de si: «el *land art* ha sido la última gran figura de un arte inscrito, inscrito en el territorio del mundo» o, al contrario: «el principio de una reterritorialización del arte». Si lo primero, entonces se habría tratado del «último signo -el canto del cisne en este caso- de la inscripción del arte en el territorio antes de su desaparición en lo virtual» (entrevista con Catherine David; texto incluido en *Colisiones*, San Sebastián, Arteleku, 1995, p. 46; debo esta información a Fernando Castro). Mi opinión es que la disyuntiva «viriliana» es bien superficial: lo relevante del *land art* no está a mi ver en la supuesta «reterritorialización» (¡vaya solecismo!), sino en la conexión entre «tierra» y «público» que establece ese arte, justamente desplazando en muchos casos lo «telúrico» de la presencia del espectador, y enfrentándolo sea a la devastación, sea a la exaltación de la tierra a través de películas, microfílm, fotografías, documentos, etc. (lo cual, si no es exactamente «virtual», sí que pertenece al ámbito de la representación o *Vorstellung*). Y por lo que hace al «arte virtual», muchas de sus manifestaciones están henchidas de «tierra», en el sentido utilizado en este ensayo (¡la «tierra» no es meramente un territorio, un terrón o hasta el terruño!). Consúltese sin ir más lejos, y participéese activamente en: *The File Room*, de Antonio Muntadas (<http://fileroom.aap.uic.edu/File-Room/documents/TofCont.html>): un archivo interactivo iniciado en 1994, en el se recogen ejemplos de censura cultural desde la antigüedad hasta nuestros días. Para éste y otros ejemplos, véase Miriam Rosen, «Web-Specific Works. The Internet as a Space for Public Art», *Art & Design* 46 (1996), pp. 87-95 (número dedicado a *Public Art*).

pintoresco marco y horizonte a la vida humana)⁶⁰. Con ellas ha nacido no sólo el arte público en general, sino también un nuevo tipo de arte, inclasificable en los cánones tradicionales. Las suyas son, ciertamente, «obras» plásticas, pero no pueden ser consideradas, desde luego, como pintura⁶¹ ni tampoco como escultura (por más que Morris y otros denominen así a sus obras), ya que ni tiene la menor intención de permanecer (no es «edificante»), ni cierra y da bulto a un vacío, llenándolo con su rotunda presencia, ni tampoco juega siquiera con la creación de vacíos como intersticios o rupturas de lo lleno (como en las esculturas de Rodin y Chillida, por ejemplo, por más que éstas apunten ya a esta tendencia extrema). El *land art* (un término de imposible traducción)⁶² no «modela» el vacío, encerrándolo en unos límites para ponerlo al servicio del hombre⁶³. Todo lo contrario: abre «vacíos» en lo lleno, en lo aparentemente dispuesto de forma sólida y estable para ser habitado. A este respecto, no me parece de recibo la objeción del propio Robert Morris⁶⁴ según la cual muchas manifestaciones de *land art* no podrían ser consideradas como arte público, porque la gente no tiene acceso directo a ellas,

⁶⁰ Véase la *confessio artificis* (un artífice renegado, complacido en sacar a la luz la tierra: y en este caso aun en el sentido «físico» habitual) de Robert MORRIS, «Earthworks: Land Reclamation as Sculpture» (1979), en la recopilación ya citada de Senie y Webster, pp. 250-260. Sobre la mutación de las relaciones de la escultura con la arquitectura y el paisaje ha sido decisivo el ensayo de Rosalind E. KRAUSS, «La escultura en el campo expandido», en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 289-303.

⁶¹ No sólo por no ser bidimensionales. En la pintura de nuestro siglo se ha tendido con fuerza a resaltar la calidad «materia» de la obra, desde la pigmentación fogosa de Van Gogh (todavía a las puertas del siglo XX) o acuática de Monet en sus *Nymphéas* hasta las «terrosas» pinturas de Tápies, pasando por las arpilleras rasgadas y convertidas en «entrañas» de Burri o Manolo Millares. Además, si no la obra misma (a veces, inaccesible), las fotografías, dibujos, mapas y películas del *land art* son bidimensionales, y pueden exponerse en museos y galerías. Ese arte no es pintura porque no esparce ni extiende «tierra» por la superficie de sus obras; no lo es porque, al contrario, como un violento arado que se tornara bisturí, raja unas veces (como Michael Heizer en su *Double Negative*, de 1969-1970) la superficie de la tierra (en el sentido usual del término, no tan lejano por lo demás del aquí empleado) para sacar a la luz su hondura, su terca indisposición; otras, la «mancha» y altera (como Robert Smithson, con su *Glue Pour*, de 1969), deformando el paisaje «natural» (o mejor: poniendo de manifiesto lo engañoso de la supuesta «naturaleza virgen»), dejando en la tierra una huella humana; pero no para imponer imperiosamente su dominio sobre ella y así prevalecer y *permanecer*, sino al contrario: para que la tierra roa esa huella hasta extinguirla. El *land art* dispone, *templa* sus «materiales» (a veces, como en Richard Long, simples hileras de piedras) para dejarlos a la *intemperie*. Más que «agentes colaboradores», como en Nacho Criado, el artista expone su obra a los «agentes destructores»: los fenómenos meteorológicos, aquello que es *superior* incluso a la montaña (o al desierto, como *The Lighting Field* de Walter de Maria, de 1977). Repárese, en efecto, que, con esa destrucción, el *land art* apunta no sólo a la obra humana, sino que pone de manifiesto también la vulnerabilidad de la llamada «naturaleza», también ella expuesta a la erosión de los elementos de la *tierra* (agua, viento, cambios térmicos, etc.).

⁶² «Arte de tierra» sería quizá la traducción más cercana. Pero coincidiría entonces exactamente con *earthwork*: la obra «engendada» por ese arte. Es verdad que *land* significa también «paisaje», y que el *land art* tiene obviamente mucho que ver con el paisaje. Pero nada sería más confundente que denominarlo en castellano: «arte paisajístico» (como la pintura holandesa, o la alemana romántica), porque él no quiere *representar* el paisaje tal como lo ve o lo *siente* el hombre, sino *presentarlo* por vez primera en cuanto tal, por medio de una acción humana que lo altera. Sobre el *land art* pueden consultarse JON BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*, Nueva York, Abbeville Press, 1998; JEFFREY KASTNER y BRIAN WALLIS (eds.), *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon, 1998; y TONIA REQUEJO, *Land art*, Madrid, Nerea, 1998 (debo de nuevo a Fernando Castro esta información bibliográfica).

⁶³ Por más que éste reconozca ese «sacrificio» y honre así a la tierra, como en la «jarra» cantada por Heidegger en *Das Ding*. Véase mi ya cit. *El mundo por de dentro*, pp. 85-97.

⁶⁴ En art. cit., p. 251.

sino sólo a través de reproducciones fotográficas. Éste es un rasgo tan aristocrático y «romántico» (el individuo-espectador, midiéndose con la obra) como el vicio contrario, reprochado por él, a saber: que, en buena medida, el *land art* sería un arte «hiper-romántico», en el sentido de que es un individuo señalado, el artista, el que sube a la montaña o se «pierde» en el desierto para dejar allí su huella, sin tener luego el detalle (como el romántico) de volver a la ciudad para recoger emotivamente de su memoria lo allí visto, y –Moisés pictórico– ofrecerlo graciosamente al pueblo. Bien puede tener Morris razón, por lo que hace al *sentir* del artista: bien puede haber «románticos» exaltados, adoradores de la «naturaleza» virgen, entre las filas de los cultivadores del *land art*; pero ello no debe afectar al significado de sus obras, que en absoluto es *propiedad* de su «creador» (salvo en el respecto económico, no en el artístico)⁶⁵ ni tiene por qué plegarse a las nociones e ideas de aquél: el significado cambia con la *recepción*. Como ya sabemos de sobra, sólo a partir de la modernidad⁶⁶ existe la conciencia reflexiva del arte en cuanto tal. Es verdad que el contacto directo con una obra suscita una emoción difícilmente equiparable a lo sentido ante una reproducción (sea gráfica o auditiva). Pero lo que se gana con esa «presencia» (estorbada las más de las veces en los museos y exposiciones porque hay que dejar sitio a los demás) se pierde por el carácter efímero del contacto⁶⁷. Y por último, el *land art* no puede tampoco adscribirse en absoluto a la arquitectura: no sólo, como señala Morris, porque esas obras están hechas «de puertas afuera», sino sobre todo porque ellas *enseñan la inhabitabilidad de la tierra*, tanto para el hombre como para el dios.

Por lo demás, si aceptamos que el *land art* es arte público (y aun su primera manifestación genuina) entonces no puede cifrar su carácter, como dice Morris, en el hecho de ser inaccesible a la gente. Si *per impossibile* se fletaran varios aviones⁶⁸ para ver los «activadores de rayos» de Walter de Maria en el desierto, ¿se tornaría por ello al punto su obra en arte público? Y al contrario: puestos a tener en cuenta la afluencia de público, deberíamos tener como máxima manifestación de ese arte los frescos miguelangelescos de la Capilla Sixtina. El *land art* es arte público porque muestra al hombre de la ciudad el «afuera» (no las «afueras») de ésta, porque enseña *in actu exercito*, y a veces con gran brutalidad, que no todo

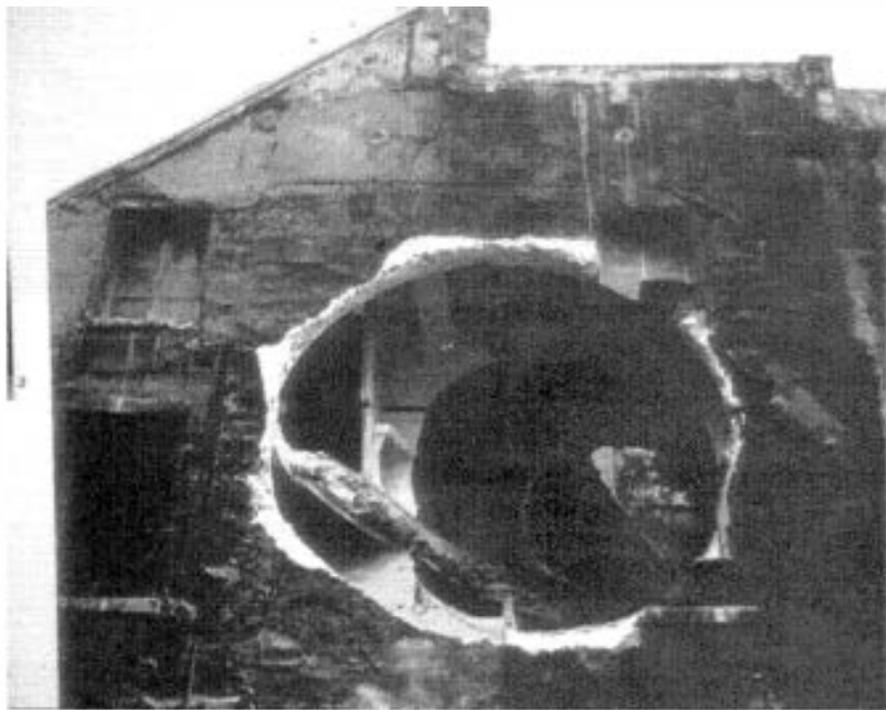
⁶⁵ En este caso, obviamente, por los derechos de reproducción y difusión de los materiales recogidos (muchos de ellos, a su vez, reproducciones), no por la venta de la obra, que ha quedado «ahí fuera», dejada de la mano del coleccionista o del museo.

⁶⁶ Y ello, con reservas. Sólo cuando ha sido concebido el arte como un *residuo* natural –por bello que fuere–, o sea como el «excedente» de la maquinaria científico-técnica, ha empezado a existir algo así como «el público», consciente de serlo, y de estar directamente frente a algo así como «arte».

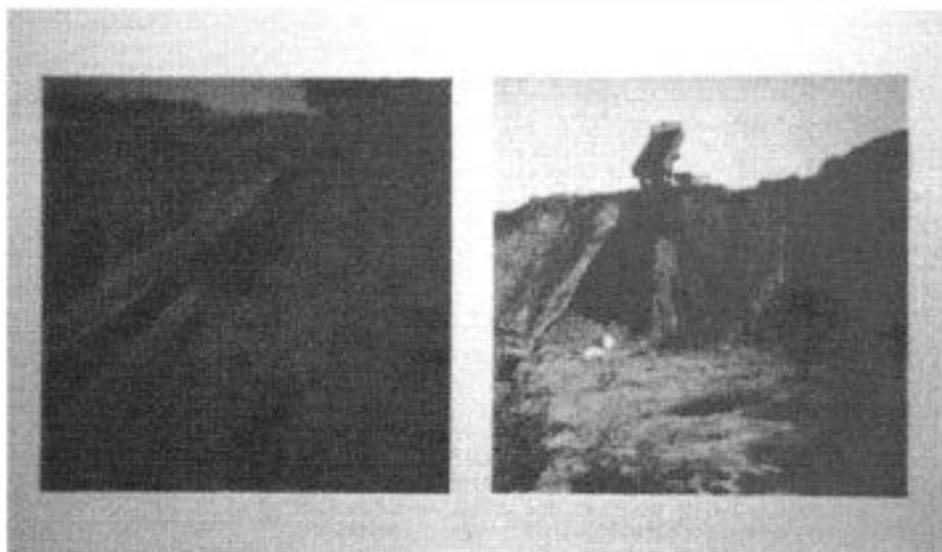
⁶⁷ Morris parece tener aquí todavía resabios de *propietario* de una obra, tan original como permanente. Sólo que entonces ese arte no sería ya público, sino, precisamente, *privado*. ¿O es arte público aquel en el que uno disfruta colectivamente de un «momento» de privacidad? ¿Es el público un conjunto de individuos «a saltos», sólo cuando «les toca» mirar?

Esta concepción es, diríamos con un barbarismo, *romanticismus interruptus*.

⁶⁸ Ello es imposible, no por la dificultad técnica, sino porque el autor, según me indica Fernando Castro en comunicación personal, ha dispuesto que el *Lighting Field* sea visto cada vez por una sola persona, que además debe pasar, aislada, la noche en una pequeña cabaña en medio del «Campo de rayos» (experiencia realizada por el propio Castro). Así que se trata de un «arte público» *de vez en vez*, diríamos. No sé qué pensaría Kant de esto, pero me parece mejor ejemplo de lo «sublime dinámico» que, pongamos, las Cataratas de Iguazú, con sus pasarelas, sus senderos marcados y su «emocionante» viaje en Zodiac.



23. Gordon Matta-Clark. *Cutting Piece*.



24. Robert Smithson. *Asphalt Run Down*.

es disponible ni edificable. Y por ende, que no todo es *mercancía* (cumpliendo así una valiosa labor de resistencia y contraposición al arte *kitsch* de los parques temáticos). Es más: el *land art* se introduce en la ciudad misma *taladrando o cortando* (*cutting pieces*) edificios abandonados o en ruinas, como hace Gorclon Matta-Clark o, como Robert Smithson, vertiendo asfalto en una cantera alemana a Roma. Y desde el punto de vista espacial, tan relevante para nuestros intereses, el *land art* crea una relación dialéctica, no sólo con el entorno, que resulta así *espaciado* (articulado) y, por ende, excluido a su alrededor (como en el caso de los templos griegos), sino con el *sitio* que él, con la «ocupación» que hace del terreno y con la «operación» por la que él deja ver «tierra», por vez primera *crea*. El *land art* es a este respecto *implosivo*: el vacío creado por la acción humana *succiona* espacio, en lugar de «abrir lugares» para la vida.

Éste es a mi ver el rasgo fundamental que confiere a esa acción el carácter de *arte*. Y por otra parte es rigurosamente *público* porque libera a la tierra, también por vez primera y aunque sólo sea simbólicamente y *a distancia*, de toda posesión y de toda jurisdicción, sea ésta privada u oficial. Pues lo oficial no es sin más lo *público*⁶⁹ ni los individuos sujetos a la administración estatal tienen que agotar el significado del concepto: «*el público*». Al contrario, buena parte del arte público viene librando una sorda batalla contra esa interesada identificación. Hacia dentro, *intra muros*, diríamos, mostrando incluso agresivamente formas posibles de organización no estatalizables (en este sentido, como dijimos, sí conviene al *Heidelberg Project* el calificativo de arte *público*). Hacia fuera, como hace el *land art*, mostrando una posible relación del hombre, de cualquier hombre (una forma no alienada, ésta, de *público en general*), con la tierra que él no habita, sino que *deja ser* precisamente por una acción artística (o sea: no venal, no posesiva ni representativa) sobre ella. Contra todo romanticismo, el *land art* no deja *hablar* a la tierra, ni menos le presta su voz (como los intelectuales que quieren, desde arriba, cantar las «razones» de los vencidos, humillados y marginados), porque la tierra ni habla ni tiene por qué hacerlo. La tierra es *silente*, hosca y retráctil. Por eso el artista público la deja surgir, *invisible* en la visibilidad universalmente administrada y controlada, *inhabitable* en medio de la habitabilidad del mundo planificado y espaciado. Realmente, el *land art* es un arte de tierra: una actividad humana dirigida contra toda acción «humanista». Por eso le resulta difícil en ocasiones recibir subvenciones «públicas»; pero la razón de ello es diametralmente opuesta a la supuesta por Robert Morris: si no las recibe⁷⁰, ello no se debe a que se escape a un «limbo» romántico, cerniéndose por encima de lo público y lo privado y dirigiéndose beatamente a la Naturaleza, sino a que enseña peligrosamente a la gente a ser *público*, de otra manera. A ser público de verdad. Ese arte no quiere que haya espacio a disposi-

⁶⁹ Interesadamente viene favoreciendo el Estado, desde su nacimiento en Roma, esa confusión entre el ejercicio de su jurisdicción, sobre el territorio o sobre la población, y lo *público*. Mientras que los sujetos usufructuarios de ese espacio constituirían el *público*. Ésta es una tendencia que el nuevo patrón, la Industria Multinacional, favorece y fortifica, extendiéndola tendencialmente al *mundo administrado*. Pero «nosotros» no tenemos por qué caer en esa trampa.

⁷⁰ Por mor de la argumentación, y a fin de reducirla *ad absurdum*, he seguido la idea de Morris sobre la ausencia de subvenciones públicas. Pero la verdad es que muchas obras de *land art* se han realizado con dinero «oficial».

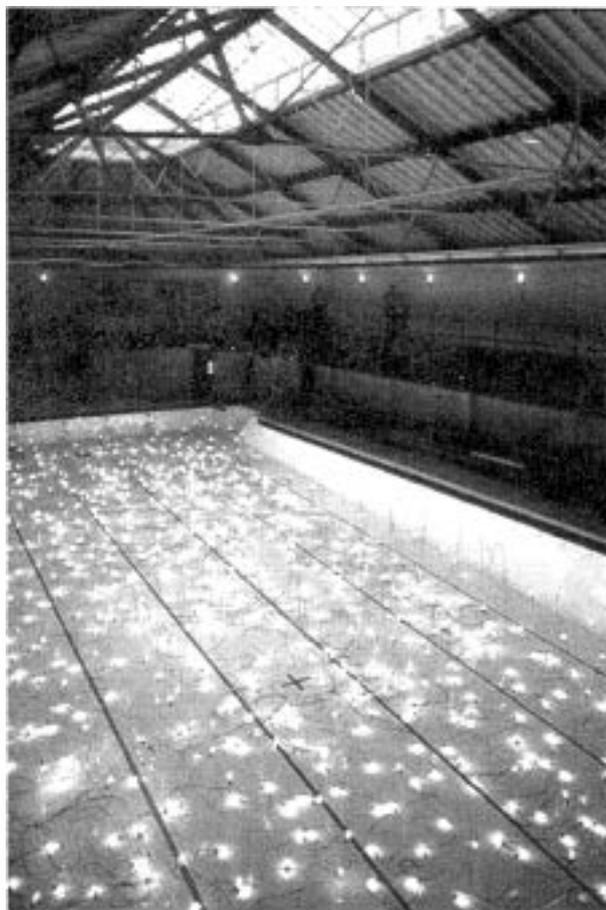
ción «del público», porque todo espacio (o lo que es lo mismo, desde nuestra perspectiva: todo espacio *político*) está bajo el signo de la dominación. Lo que el *land art* quiere es que se rompa esa utilización política del espacio, de modo que éste se disperse y ramifique –creando líneas y dimensiones impensadas– en el vacío: a la *intemperie*, o sea: en *favor* de la tierra. Y eso *no es kitsch*.

Cuando la tierra se oculta o se muestra en una piscina

Con todo, en un punto tiene razón Morris en el artículo que alternativamente hemos venido siguiendo y criticando, a saber, en su preferencia como *artistas públicos* por quienes, como Singer, Asconti, Fleischner, etc., en lugar de hacer obras solitarias en el yermo (corriendo el peligro *subjetivo* de tornarse en anacoretas, adeptos de un panteísmo naturalista más «budista» que goetheano, estéril en definitiva), introducen sus obras en densos entornos urbanos. Pero, añadido por mi



25. Piscinas de Itäkeskus (Finlandia).



26. David Ward, *Well. One Thousand Lights.*

parte, con la misma función de *ruptura* de espacios y de convenciones sociales que la del *land art*. Compárese al respecto la gigantesca piscina finlandesa de Itäkeskus (en el idioma dominante: *Itäkeskus Swimming Baths*), proyectada por Hyvämäki, Karhunen y Parkkinen⁷¹ excavando artificialmente una caverna cuyo «techo» imitase el blanco y gélido cielo de Finlandia, mientras que sus instalaciones se inspiraban libremente en De Stijl y en el Kandinsky abstracto, con la intervención temporal (1997) de David Ward en otra piscina, esta vez en el balneario inglés de Lemington: *Well, one thousand lights*⁷². Es innegable el encanto y belleza de la primera, frente a la extrañeza suscitada por la segunda. La construcción «troglodítica» finlandesa constituye un canto al poder del hombre y su técnica, capaz de «recrear» bajo tierra una naturaleza favorable, ubicando allí una piscina,

⁷¹ Cfr. Asensio Cerver, *op. cit.*, pp. 142-154.

⁷² Cfr. *Public : Art : Space*, cit., pp. 58-59.

como sustituto y a la vez recuerdo de los numerosos lagos finlandeses, tan hermosos como inutilizables para el baño en casi toda estación (en verano, por los mosquitos; el resto del año, por el frío). Sin embargo, todo resulta aquí, de nuevo, *kitsch*. No sólo por el carácter utilitario de la flamante piscina y por la frialdad de sus metálicas instalaciones⁷³, sino –como en los murales del *People Mover*– por su afán de estar *à la page*, de ser «postmoderna», coqueteando ecléctica y estérilmente con diversos estilos artísticos, todos ellos al servicio del usuario, en cuanto signos de distinción. Aquí se ha hecho literalmente «naturaleza» con el mismo interés por el que las comunidades «civilizadas» han inventado esa noción, y a la vez su referente: en este caso, literalmente además, es decir, como *fondo de provisión*, como hontanar de recursos (en este caso, lúdicos y recreativos). En Itäkeskus todo está, de nuevo, en el mejor orden... humano, exclusivamente humano. Pero sin «tierra» no hay arte.

Por el contrario, Ward se ha servido para su instalación de una piscina vacía, drenada (¡nueva *roza!*) diez años antes y luego abandonada, descubriendo el *vacío en cuanto vacío*, imperceptible antes⁷⁴. Las mil bombillas que pueblan la oquedad, en el suelo y al nivel del agua ausente, ponen de manifiesto ese vacío, a la vez que recuerdan las irisaciones luminosas, centelleantes y efímeras, de las aguas. Ahora lo que queda, lo permanente (durante el tiempo de la instalación, claro está), es el centelleo mismo, suelto, como recuerdos de una memoria fragmentada, perdida. Las luces hacen *brillar por su ausencia* el uso placentero del baño, los cuerpos que, con su movimiento, producían los destellos del agua, y que nunca más van a sumergirse en este inútil estanque, tan inútil como las muñecas rotas del *Heidelberg Project*.

Permanencia (a pesar de todo, también ella fugaz) del brillo efímero, instantáneo. *Pietà* ante la ya imposible conjunción del hombre y el agua, ahora recogida, transmutada artísticamente en la instalación. Lo que brilla aquí es la melancolía ante el paso del tiempo, la falta de sentido actual de la sólida estructura metálica del pasillo y del techo, abierto en su centro en luminosa claraboya de luz difusa, en fuerte contraste con los puntos de luz de la piscina. Aquí estamos en presencia de una obra que es arte precisamente por *desvelar*; mediante su intervención, el anterior carácter mostrenco, puramente utilitario de la piscina, de toda piscina: justamente aquello que los proyectistas finlandeses intentan ocultar por todos los medios en Itäkeskus, «disfrazándola» de arte. Una obra además que merece el calificativo de arte *público*, no por estar subvencionada por la *Public Art Commissions Agency* inglesa (también una «comisión de arte» subvencionó el monumento a Joe Louis, de Detroit), ni tampoco porque la vea el público (el público asiste cotidianamente a los museos, y eso no convierte a sus obras en públicas), sino por «crear» *in actu* un *público artístico* al confrontar a los antiguos

⁷³ Eso le sucede a cualquier piscina, que no pretende por lo común ser ni *kitsch*, ni artística.

⁷⁴ Nadie repara en el vacío, en la oquedad de una piscina. Cuando está llena y en funcionamiento, por la razón obvia de que ese vacío ha sido «desalojado» (¡no llenado!) por el agua. Y cuando no lo está, porque entonces se echa de menos justamente el agua. Cuando decimos que una piscina está «vacía», pensamos en realidad que se la ha *vaciado* de agua. ¿De qué nos sirve una piscina si no podemos bañarnos en ella? Pero no es ésa la pregunta que se hace Ward, sino más bien esta otra: ¿Qué es el vacío que «llena» una piscina cuando ésta es abandonada?

usuarios de la piscina con el vacío de ésta, al ser puesta de relieve por las luces su *indisponibilidad fontanal*⁷⁵. Todo el complejo está ahora *de más*.

Y sin embargo, está *bien* que así sea. El título mismo de la instalación hace resaltar a la vez, en su ambigüedad, la melancolía ante la *indisponibilidad* «terrea» del vacío de la piscina (¡no de la piscina vacía!)⁷⁶ y la serena aceptación de la caducidad de ésta, antes de la demolición. *Well, one thousand lights* puede querer decir en efecto algo así como: «La cisterna de mil luces»⁷⁷ (jugando con la semejanza entre una fuente o manantial —otro de los sentidos de *well*— y la fuente de luz: ésta *muestra* la inexistencia de aquélla). También es posible que el título aluda incluso al bienestar físico de quienes nadaban en ella con fines terapéuticos o, como es más estéticamente probable, significar: «Bien, sea: mil luces». Es decir: está bien así, está bien que ellas enlacen a la vez el pasado (el brillo suscitado por el movimiento de los bañistas) y el futuro (la destrucción del edificio). Ese sentido sería en efecto más *estético*, pero menos *artístico*. ¿Dónde buscar entonces la designación más cercana para este receptáculo vacío (vacía de agua la piscina, vacía la entera estructura de usuarios)? Bien, *well* significa también «pozo»: un pozo ahora seco, que, justo por su contraste con la centelleante luz de las bombillas (como si el cielo estrellado se hubiera hundido en la tierra), se transforma ahora a nuestra vista en algo así como una *fosa*: nupcias místicas, pues, del cielo nocturno y de la sombría tierra, antes del final. Es esta doble sensación de *atracción* (causada por la belleza de la disposición de las luces, que dan vida por un momento a un paralelepípedo hueco y sin tapa superior, justo como una tumba abierta) y de *repulsión* (producida por la reflexión sobre este abismo) y, al mismo tiempo, la conexión fulgurante que esta instalación establece entre el destino de una construcción antes al servicio del hombre y el propio destino mortal de éste lo que confiere alto valor artístico a este verdadero *memento mori*. Como en el monumento funerario barroco de Santa Maria del Popolo, tampoco en este caso la piscina está *neque hic, neque illic*: su «ser» está representado en la imagen rutilante de las luces que dejan ver la fosa: *Pozo, las mil luces*.

También las casas mueren

A la posible amenaza de demolición de la piscina instalada en The Royal Pump Rooms and Baths, del balneario inglés de Lemington, corresponde dramá-

⁷⁵ Debo insistir en que, antes de la instalación, los antiguos usuarios habrían visto a lo sumo una piscina vacía, *inservible*; pero nunca el *vacío*, oculto de siempre por la piscina y su uso público. Inservibilidad no significa, sin más, *indisponibilidad*. Lo primero significa una *falta* de uso. Lo segundo apunta a una *imposibilidad* de todo uso: a la retracción hosca de la tierra. Por decirlo de una manera un tanto macabra: una persona muerta está radicalmente indisponible; y sin embargo puede servir todavía de mucho. Puede hacerse de ella «un mártir de la causa», un santo cuyos restos venerar, etc. Y al contrario, lo absolutamente inservible puede sin embargo estar *disponible*, como las muñecas rotas o demás cahivaches a *disposición* de Tyree Guyton para el «Heidelberg Project». Esa confusión entre dos conceptos bien distintos está a la base del carácter *no-artístico* de ese bienintencionado proyecto.

⁷⁶ Inutilizable hoy, no por el desgaste de sus materiales, sino por el rechazo popular a la frialdad estrictamente funcional y utilitaria de su trazado geométrico, más propio de una fábrica decimonónica —al fin, fue entendida en su momento como una instalación sanitaria con fines higiénicos y terapéuticos— que de un complejo lúdico.

⁷⁷ Repárese también en la alusión al mundo mágico (y cruel) de *Las mil y una noches* (*One thousand and one nights*), tanto por el número de bombillas como la proximidad fonética de *lights* y *nights*.

27. Ivan Smith. *Burial*.

ticamente la demolición, al servicio del Progreso, de las viejas barriadas obreras en nombre de la «regeneración urbana» a la que ya nos hemos referido. Nada más instructivo, al efecto, que comparar el permanente monumento al tráfico y a las zonas residenciales representado por *The Magic Roundabout* (obra analizada en 8.2) con la efímera instalación (genuina *earthwork*) denominada *Burial* («Entierro»), de Ivan Smith (1995). Bajo una intensa iluminación, cinco conducciones cilíndricas de cemento, hundidas en la tierra excavada, «apuntan», como si se tratase de cañones, a un montón de escombros; al fondo, los nuevos y luminosos rascacielos del entorno «regenerado». No hay ninguna intervención «física» (diríamos) en la «obra» de Ivan Smith. Éste se ha limitado a *iluminar* (en todos los sentidos de la palabra) el conjunto: los «verdugos», es decir, las huecas y geométricas conducciones que después quedarán púdicamente ocultas bajo el suelo; la «víctima», esto es, las humildes casas destruidas (adviértase el contraste entre la perfección artificial del cemento y las vigas de madera y los ladrillos de barro cocido de los escombros); y, en fin, los futuros beneficiarios, tan ajenos a esta obra de destrucción como los altivos edificios del fondo. Por lo demás, la «obra» está oculta a los ojos del público por una alta valla, que en cambio Smith, *a pie de obra*, nos desvela.

Las blancas luces rutilantes de *Well, one thousand lights*, esparcidas en un millar de puntos, están desmentidas aquí por la luz difusa y amarillenta, como *spectral*, arrojada sobre los escombros por cinco potentes focos ocultos en los tubos. Son los focos del progreso en la calidad de vida, a la vez que sirven de denuncia del desahucio y la marginación social de los antiguos habitantes de las casas. Justamente esta dramática ambigüedad —entre lo ineluctable y la protesta— es lo que exigía Robert Morris de estos «anti-arquitectos» comprometidos política-

mente, *públicamente*, en cuya «obra» (si aún pudiéramos hablar así, en este caso) sale ya a relucir, no la tierra «pura», callada en sus profundidades y supuestamente ajena a los hombres, sino la tierra trabajada por la mano del hombre para servirle de morada. Tierra teñida de esfuerzos y pequeñas esperanzas cotidianas, ya para siempre sin más sentido que el recogido piadosamente, mas también agresivamente, en esta dura instalación de *land art*. No hay aquí melancolía, sino rabia (¿impotente?), desenmascaramiento de una injusta situación social. La «escultura» de escombros (cuyo único cincel es la luz) de Ivan Smith muestra descarnadamente la función pública del arte en un mundo deshumanizado. La *roza* continúa.

LAS PIEDRAS DE SEATTLE Y LA CUCHARA DE MINNEAPOLIS

Si huimos en cambio de los conflictos sociales y urbanísticos de la vieja Inglaterra y nos dirigimos a la «tierra de promisión»: la costa noroeste de los Estados Unidos, frente al Japón (el gran competidor industrial) y China (la China verdadera: el futuro gran mercado mundial, no la mítica de Port Aventura), encontraremos una espléndida y habitable ciudad, casi toda ella de nueva planta: Seattle, la ciudad de *Microsoft* y *Amazon*, mas también la que alberga en su Universidad un poderoso Departamento de Germanística impulsado por el recientemente fallecido Ernst Behler, que ayudó como pocos a revitalizar en el mundo académico el *romanticismo alemán*. Allí encontraremos dos significativas obras de arte público, oscilantes entre el *land art* y el *minimal*⁷⁸.

Ambas, como debe ser en esta postmoderna y cosmopolita ciudad, son obra de artistas de origen extranjero: Isamu Noguchi (*Landscape of Time*) y Michael Heizer (*Adjacent, Against, Upon*).

Ambas instalaciones (financiadas por la General Services Administration) han logrado perdurar, a pesar de las protestas de los ciudadanos, que no entendían cómo se dilapidaba el dinero público en obras que ellos consideraban, a lo sumo, como *pet rocks*, es decir, como esas piedras ligeramente trabajadas y adquiridas como «mascota» o «amuleto» en las tiendas americanas similares a nuestros «Todo a cien». La obra de Noguchi consiste en un conjunto de piedras verticales, en la Tercera Avenida, frente al Federal Building (¡un emplazamiento semejante al del monumento de Joe Louis en Detroit!); o sea, en pleno *Downtown*.

⁷⁸ Fernando Castro me hace notar que Heizer, aunque adscrito al *land art*, nunca fue considerado como participante en el movimiento *minimalista*, mientras que Noguchi es tan «heterodoxo» que «en todo caso, se le podría considerar un reduccionista formal, inspirado en la poética del jardín japonés y en el mundo post-brancusiano». (Comunicación personal). Bien está, en general. Pero las obras de Seattle aquí tomadas en consideración *me* dicen otra cosa. Por un lado, el juego de espacios con la ciudad, el parque y el estuario que «tejen» las «piedras» de Heizer, la cuidadísima relación volumétrica entre ellas (disimulada bajo la apenas existente talla) y hasta su «geométrico» (y agresivo título) apuntan, según creo, a esa oscilación entre el *land art* y el *minimal*. Análogamente, *esta* obra de Noguchi supone una violenta irrupción de la hosca «tierra» en medio del paisaje urbano (peatonal), bien lejos del «panteísta» jardín japonés (es justamente su «estar fuera de lugar» lo que hace de *Landscape of Time*, en su reivindicación de la «tierra» y sus ritmos «inhumanos», un obra tan irritante —para algunos— como fascinante —para mí—). Así también, las exactas proporciones recíprocas de estos aparentes «peñascos» y su relación con los rascacielos circundantes *me* recuerdan al *minimal*. Felizmente, los grandes artistas no se dejan fácilmente encasillar.



28. Isomu Noguchi, *Landscape of Time* (Seattle).

Al igual que ocurriera con el caso bien conocido (y de final desdichado) del *Tilted Arc* de Richard Serra⁷⁹, también los apresurados viandantes se ven aquí obligados a contornear (pero con mucho menos esfuerzo, desde luego) un grupo escultórico cuyo sentido se les escapa. Y sin embargo, es justamente esa irritación la buscada por Noguchi, y la que presta valor artístico a su apenas trabajada obra. Esa especie de *menhires* clavados en el corazón de la ciudad recuerdan a ésta la potencia de la tierra y, *a sensu contrario*, la violencia inaudita que la técnica humana ejerce sobre ella, así como la hosca negativa por parte de la tierra a convertirse, dócil, en naturaleza urbanizable. El auténtico resquemor de los ciudadanos no se debe al dinero gastado en vano, sino a que ellos deben tropezar diariamente (de nuevo, al igual que ocurría con el *Tilted Arc*) con algo tan inescrutable como esquivo, a saber: la cerrazón misma de la tierra, su terca indisponibilidad, puesta de relieve por Noguchi.

Más suaves sensaciones producen en cambio las tres rocas de Michael Heizer, ubicadas en el parque Puget Sound, junto al estuario por el que Seattle se abre laberínticamente al mar.

⁷⁹ Un «monumento» *minimal* (¡aunque desde luego no mínimo!) que, contra las protestas de su autor y de una larga lista de intelectuales, fue arrancado de su *sitio* (un «sitio» que esa larga «muralla» alabeada había creado) por las mismas autoridades que propugnaron su instalación, y que luego se decidieron a quitar de en medio ese «estorbo» para que reapareciera el *lugar* acostumbrado (la Federal Plaza, de Nueva York).



29. Michael Heizer, *Adjacent, Against, Upon* (Seattle).

En principio, sólo el título de la obra parece causar desazón: *Adjacent* (al lado de la ciudad, pero sin mezclarse con ella), *Against* (contra la ciudad, para recordar su agresión ecológica), *Upon* (por encima... de los gustos habituales del público, afirmando así la superioridad del arte sobre la técnica y las convenciones sociales). Sin embargo, la hosca y cerrada materialidad de la piedra, también aquí dejada «a su aire», bañada por el aire del estuario, denuncia directamente el arte de la jardinería adyacente, la cuidada conversión de la tierra en naturaleza, para solaz del cansado técnico en informática, que se figura así estar paseando por un arreglado jardín inglés.

Esta gradación, de la agresiva denuncia de Ivan Smith al obstinado recuerdo de la tierra en las *impertinentes* obras de Noguchi y Heizer, se verá espectacularmente invertida, y a la vez *cumplimentada*, si viajamos a Minneapolis para admirar allí la obra quizá más bella de Claes Oldenburg (con la colaboración de Coosje Van Bruggen): *Spoonbridge and Cherry*.

El contraste con las obras anteriores es desde luego violentísimo; y sin embargo, el extraño «monumento» de Oldenburg cumple una función semejante a aquéllas, justamente por «entrometer» en la naturaleza (una naturaleza obviamente dominada, puramente *artificial* en el fondo) dos grandes objetos, entre el *surrealismo* y el *pop art*. De la punta del negro pecíolo de la aparentemente jugosa fruta brota agua en finos hilos, como si se tratase de una pequeña ducha; el agua resbala primero lentamente por la superficie de la «cereza», resaltando de este modo perennemente la brillantez del color rojo del engañoso fruto, tan apetecible como de imposible ingestión; se desliza luego por la suave concavidad de la pala (que apunta oblicuamente hacia arriba, como si quisiera recoger en su seno la estática cereza), para derramarse al fin en el pequeño lago, devolviendo así a su propio



30. Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen. *Spoonbridge and Cherry* (1985-1988), aluminio y acero inoxidable pintados. $9 \times 15,70 \times 4,11$ m. Walker Art Center. Minneapolis; donación de Frederick R. Weisman en honor de sus padres, William y Mary Weisman, 1988 (Reproducción por cortesía del Walker Art Center).

elemento «natural» esta grácil lluvia artificial. Por su parte, el extremo del mango de esta gigantesca cuchara, espléndida en su disfunción, se posa suavemente en la ribera de la laguna, mientras que la pala cóncava descansa en una isleta de hierba. Ante nuestra vista tenemos un artefacto tan «matemáticamente sublime» *sensu* kantiano (hay que verlo de lejos) como inservible para cumplir su cometido habitual, dado su tamaño, disposición, ubicación y hasta por el contenido de la pala: una cereza (el fruto «original» no precisa obviamente ser recogido en una cuchara, dada su forma y solidez). El monumento queda así ligado a un don de la tierra (la cereza está suspendida de una invisible rama de «árbol»): un don realzado a su vez por una supuesta donación del cielo (la lluvia que cae del pecíolo) y que es devuelto casi sin violencia (diríamos, «naturalmente», en el sentido de la cosmovisión griega de los elementos) a su *locus naturalis*, el agua primordial.

Todo se muestra aquí clara e inocentemente en *veraz engaño*, poniendo de manifiesto *a la contra* las relaciones funcionales cotidianas: la pala de la cuchara debiera introducirse en esta «sopa» acuática y recoger el agua, en lugar de derramar el líquido que se desliza por las redondas formas de la fruta; ésta descansa en la punta de la pala, rehusando caer en la concavidad, mientras que el pecíolo no cuelga de una rama, sino que, como un diminuto «obelisco», apunta vertical y desafiante hacia el cielo: por otra parte, el *puente*, sugerido por la larga y suave



31. Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen, *Spoonbridge and Cherry* (1985-1988), aluminio y acero inoxidable pintados, 9 x 15,70 x 4,11 m, Walker Art Center, Minneapolis; donación de Frederick R. Weisman en honor de sus padres, William y Mary Weisman, 1988. Vista posterior (Reproducción por cortesía del Walker Art Center).

curvatura del mango, no conduce a ningún «otro lado», ya que su extremo se dobla y ensancha poderosamente hacia arriba, para formar la elevada pala. Esta obra ¿es un mero *divertimento*, aunque cautivador?

Sólo que uno recuerda, volviendo la vista atrás y dirigiéndola tanto hacia los griegos como hacia el comienzo de esta investigación, que para Aristóteles la *téchne* consistía, por un lado, en *llevar a cumplimentación* aquello que la naturaleza (la *physis*) de una cosa particular no puede realizar, y por otro, en *imitar* a la naturaleza misma⁸⁰. Ciertamente, el primer respecto puede suscitar perplejidad: ¿acaso es entonces la *téchne* superior a la *physis*, pues que llega donde ella no da más «de sí»?

⁸⁰ *Phys.* II, 8; 199a 15-17. Ver al respecto el importante ensayo de Hans BLUMENBERG: «Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen», en su *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart, Reclam, 1981, pp. 55-103.

¿Cómo es entonces que se achaca a Aristóteles, canónicamente (pues la idea se halla antes en Platón: como es natural, tratándose de una idea), la definición del arte como *mímesis* o imitación de la naturaleza? La respuesta es sencilla: la *physis* de algo dado que está «ahí delante» y que presenta a nuestra vista una cierta finalidad (de la que esa cosa es desde luego inconsciente) *no* es ni la naturaleza toda (pues que hay muchísimas más cosas) *ni* tampoco, lo que es desde luego más relevante, el Todo de la Naturaleza: la Naturaleza como un Todo perfecto, íntegro, cabal. De ahí el establecimiento de dos sentidos de «naturaleza», tal como luego Escoto Erígena y Spinoza fijarán: como *natura naturans* y como *natura naturata*. De la primera «participa» el *technítes*, gracias a la forma ideal que brilla en su mente o *noûs*; y por esa forma o *causa finalis*, y en su favor, trabaja: primero, acomodando su habilidad al fin que la cosa tendrá en manos del usuario (no del artífice: su fin puede ser más basto: ganar fama, o más bien dinero). Y el usuario dispone esa finalidad en vista de otra más alta: la de la Ciudad, el máximo ser viviente en este orbe sublunar.

De modo que el «arte», tal como el griego lo entiende, es en última instancia *estructural y dinámicamente* igual a la *natura naturata*, e incluso más conforme a *physis* que las cosas naturales, sueltas (aunque no se habría despertado la actividad artística sin la observación del modo *teleológico* de acuerdo al cual brotan, medran y se interrelacionan esas cosas). ¡El arte es entonces más *natural* que la naturaleza misma, cuando ésta viene observada –diríamos– como «desde fuera», *por menudo!* Lo que empezó como imitación acaba por constituir una ayuda en favor, y hasta una cumplimentación... no de las cosas particulares, claro está, sino del orden del conjunto: de la verdadera y plena *physis*. Y ésta, en su integridad (incluyendo en ella, pues, a la *pólis*), pende junto con el «cielo» o *ourános* (el «lugar» circularmente móvil que envuelve desde fuera al *kósmos*, a la *natura naturata*) de un único Principio: el Dios⁸¹. Como se ve, a partir de estos textos era grande la tentación (y el pensamiento cristiano cayó muy de grado en ella) de identificar al Dios con la *natura naturans* y, a la vez, con el Supremo Artífice que no necesita recorrer en la *natura naturata* toda una cadena de fines relativos, o sea, de medios para otro fin superior. Así que el fin *propio* de la Naturaleza-Todo (del ser de lo ente, diríamos) coincide con el fin del mismísimo Dios; o mejor: coincidirá, cuando la Ciudad terrena sea elevada a Ciudad de Dios; graciosamente, sí, pero en virtud también de su propio esfuerzo por cohesionar lo dado y tornarlo en «mundo», *ad majorem Dei gloriam*. ¡Pero entonces, el artífice de veras, que ha empezado por imitar a la naturaleza, acaba por imitar a la *naturaleza divina*, o lo que es lo mismo: al *arte divino!*

Y como se ve también, de este modo la idea de la *mímesis* de la *natura naturans* o, lo que es lo mismo, la de la *cumplimentación* de la *natura naturata*, parecía prometer para el fin de los tiempos la consecución de un verdadero *panteísmo*, pues entonces Dios será todo y en todo, y a su vez el Todo (en cuanto Ser único, perfectamente cohesionado e íntegro) será por fin Dios. Hay que reconocer que nos ha llevado bien lejos la conexión de la contemplación de la obra de Oldenburg con el recuerdo del sentido *mimético* de la *téchne* en Aristóteles. Pero

⁸¹ Cfr. *Metaphysica* XII, 7: 1072b 13.

además, para llegar a una interpretación plausible de esa obra pública, tendremos que dar un paso más (o mejor: dar otro paso atrás), y recordar a un Cardenal de fines del Medievo que se movió siempre al filo de la ortodoxia, a un pensador siempre sospechoso de «coquetear» con el panteísmo: Nicolás de Cusa.

Hans Blumenberg nos va a servir de «mediador» entre este recuerdo «erudito» y nuestra interpretación de la *Cuchara* de Oldenburg. En el diálogo *De mente* (dentro de la trilogía denominada *De Idiota*, en la que un particular, un «laico» —que eso significa la voz griega y latina: *Idiota*—, dialoga con un filósofo y con un *retor*), Nicolás de Cusa nos presenta a este particular como un artesano experto en la talla ¡de humildes cucharas de madera!

Y sin embargo, el «laico» se jacta, y con razón, de que él, con su «arte», no está imitando ya a la naturaleza, sino al *ars infinita Dei*, desde el momento en que: *Coclear extra mentis nostrae ideam non habet exemplar* («La cuchara no tiene un modelo fuera de la idea de nuestra mente»). Como Blumenberg apunta certeramente, de aquí al *industrial design* no habrá ya solución de continuidad⁸². Es más, este laico artesano se jacta de que, a pesar de lo humilde de su oficio, lo producido en él es debido *sola humana arte*, mientras que pintores y escultores tienen que entresacar sus *exemplaria a rebus*: tomar sus modelos de las cosas. ¡La técnica, pues que así hemos de denominar a este «arte» humano, establecido a imitación y emulación del divino, sería entonces superior a las llamadas «bellas artes»! ¡Y nada tendría que ver esta diferencia de rango con la belleza o con la funcionalidad, con la *servicialidad* de lo producido, sino con la *capacidad creativa* del productor, capaz de sacar a la luz algo hasta entonces inexistente (salvo quizá en la mente divina, que hubo de «esperar», sin embargo, a que un *Idiota* realizara esa «cosa» que brillaba en su mente). Y así llegaremos en fin a la deseada conjunción de técnica maquinista y de «arte», tal como se ofrece en las vanguardias de nuestro siglo... ¡para cumplimentar —lo sepan esos movimientos o no— el ideal aristotélico: producir «cosas» al igual que la naturaleza, pero mejor que ella!: «No queremos —dirá Hans Arp— copiar la naturaleza, ni reproducirla; lo que queremos es producir, producir como la planta que produce un fruto, y no reproducir; queremos producir directamente, y no por mediación»⁸³.

Pues bien, ¿qué hace Oldenburg, este fascinante *Idiota* renegado? Toma la forma y aun la materia actuales de la cuchara (por ella empezó todo el afán «creador» moderno, como hemos visto en Cusano), pero agranda sus dimensiones y cambia su disposición y funcionalidad de tal manera que la hace literalmente inservible, convirtiendo así un instrumento, un artefacto en «cosa natural», en algo que está ahí delante, algo que *no se deja manipular*. ¿Reconoce entonces el técnico, arrepentido, que él, ya desde Cusa, se habría equivocado de camino —impulsado como estaba a creerse «creador», gracias a una cierta lectura de Aristóteles y a la exaltación cristiana del hombre como «florón de la creación» y colaborador de Dios en la tierra— y que sería bueno entonces «cambiar de rumbo» y volver a la imitación de las cosas naturales? En todo caso, Oldenburg no es un «idiota» arre-

⁸² *Op.cit.*, p. 59.

⁸³ Hans (o Jean) ARP, «Art concret», en *On my way. Poetry and Essays, 1912-1947*, Nueva York, Wittenborn, 1948, p. 98.

pendido⁸⁴ porque lo que parece conceder por una parte al sacar a la cuchara «del juego» (del juego, tanto del valor de uso como del valor de cambio, mercantil), lo rechaza por otra con la «cereza». Aquí tenemos, en apariencia, un perfecto ejemplo de imitación de algo dado, natural, que al punto reniega de sí. Pues, como bien se aprecia: 1) esta cereza no «pende» de ninguna rama, 2) el extremo del pecíolo se abre como la boca de una regadera de la que mana agua (cuando lo normal es al revés: al cerezo se le riega, en lugar de regar él), y 3) el agua en fin se desliza por la superficie de la cereza para caer en la pala de la cuchara. ¡Ésa es la finalidad de este falso fruto! No contener dentro de sí un zumo, algo líquido, sino dejar que el líquido resbale por fuera.

¿Técnica y arte quedan así en entredicho en sus funciones! ¿Dónde está la finalidad, entonces? Aquí, en lugar de pender todo –directamente, como quería Arp, el artista *productor*, o mediatamente, como las cosas «físicas», en Aristóteles– de un único Principio que domina sin ser dominado, que sólo tiene derechos y no deberes, que es, en fin, Aquél para quien todo es sin que Él sea para nadie, Oldenburg nos propone con su obra un sistema de mediaciones entre Ciudad (Minneapolis, al fondo), Naturaleza (la laguna, la hierba), la Técnica (la cuchara) y el Arte (la cereza). Un sistema perfectamente armonioso, *porque* ni cuchara ni cereza –cumpliendo perfectamente una función–⁸⁵ son útiles (a pesar de su apariencia) para el hombre. Si vistos como tales, producen en efecto frustración, al igual que esa gigantesca «barca» que remeda a su vez a la «navaja de mil usos» usada por el ejército suizo: una obra igualmente de Oldenburg que ocupara una vez el espacio central del Museo Guggenheim, en Nueva York, y «navegara» también por el interior del Palacio de Cristal del Retiro madrileño. Tampoco valen para defender la idea de un Principio Único y dominador (ejemplifíquesele como se quiera), porque aquí –casi agresivamente, con todo el suave aspecto de la obra– no hay unificación alguna y, por ende, todo «principio» está aquí de más. ¿Para qué valen, entonces, tan descomunales guinda y cuchara sopera? Valen (si a eso se le puede llamar «valer») para devolver el agua de arriba al agua de abajo, y viceversa, porque nosotros sabemos que la pieza está alimentada por una pequeña bomba que saca el agua del lago. Circuito puro del agua inútil, recogida y elevada sólo por el gusto de verla caer de nuevo y «desaparecer», integrada en la masa acuática del lago. Técnica cuyo hacer es un deshacer. Arte que imita para que dejemos de imitar. Naturaleza que sólo *se da* al ser hollada por el extremo del mango. Ciudad que sólo se muestra como «telón de fondo», como «decorado» artificial de esta cosa «real» que proclama a los vientos su carácter ficticio.

¿Quién o qué se «beneficia» de este *antimonumento*? Se beneficia el ciudadano sujeto al neocapitalismo neoliberal, el «hombre de la calle», que aprende a «recrear», y a «recrearse», con el solo objeto de *donar*, de dejar ver el sentido de lo que él, en propio provecho, atropelladamente manipuló (y seguirá haciéndolo: el

⁸⁴ Por cierto, los técnicos especializados en minucias, absortos en su recortado campo, son denominados coloquialmente en alemán *Fachidioten*, «idiotas especialistas» en lectura fuerte, y «particulares especialistas» (casi redundantemente: «especialistas especializados en ser especialistas») en lectura más condescendiente (en apariencia; en el fondo, más cruel que la anterior).

⁸⁵ El pecíolo riega a la cereza, ésta deja caer agua en la pala de la cuchara, la cual no retiene nada de agua, sino que la *don*a graciosamente al lago.

arte no «censura», sino que advierte de la perdurabilidad de lo efímero, y al contrario: de la caducidad de quien, por su técnica, se figuraba ser un *petit dieu* perdurable). Se beneficia la «tierra», porque sólo la conjunción de la obra y la *especificidad de su sitio* pueden permitir que salgan a la luz, en este conjunto integrado, las «maneras» de darse tierra como un puro *estar afuera*, desparramada, resbaladiza, goteante, flexible como el acero, pesada como el estaño, brillante y superficial como la pintura. *Spoonbridge and Cherry*: homenaje sentido a la conjunción libre de hombre y tierra en el arte público; y a la vez, sarcasmo sobre la división de funciones y hasta de rituales (las «buenas maneras» de mesa, la fruta cogida directamente del árbol), existente en la banda de Moebius de la modernidad.

He aquí un bello homenaje del hombre a la tierra, al poner Oldenburg a *buen recaudo* artístico las funciones habituales de la sociedad. Es como si este artista de técnica tan esmerada, como técnico que parece homenajear al arte, como si Claes Oldenburg —en suma y en *persona*— nos advirtiera suave, implacablemente que es la civilización industrial la que literamente constituye una *impertinencia* respecto a la tierra, y a la vez proclamara *in actu exercito* que sólo a través de esa intervención *técnica* puede salir a la luz la tierra, en vez de ser «articulada» y «despedazada» por una mano obediente a un ojo solar. Un ojo ahora seccionado por la suave, pero implacable «cuchilla» de este *antimonumento antipúblico* que, «indispuesto por el lado de la Técnica», oficia ahora de *guarda de la memoria* y de admonición a la colectividad para que se reconvierta, de «público» movido y emocionado, un público «troquelado» por el dictado de métodos, órdenes y proyectos (respecto tecnopolítico), o ciego seguidor del diseño «de moda» (respecto lúdico-artístico), en *pueblo de los hombres libres*.

IN MEMORIAM

Y sin embargo, la Cuchara de Oldenburg se halla a punto de caer, no en un pequeño lago, sino en el precipicio de un *kitsch* pseudorromántico, si es considerada como un «engolfamiento» en mundos soñados, al estilo de *Alicia en el país de las maravillas* (¡según el film de Disney, no según la obra de Carroll!), donde todo está en el mejor orden a base de *ocultar*, tras el perfecto y brillante acabado de la obra, las relaciones de producción —de mercancías, y de signos de poder y de *status*— que configuran la sociedad, como si el arte se sintiera obligado a ofrecer una «réplica» elevada y elitista, en los parques públicos, a los parques temáticos y de atracciones que están fuera de la ciudad. Y en efecto, si la dignidad y sobriedad de la obra del Walker Art Center de Minneapolis evita en última instancia esta degradación, en ella parece caer ya, por ejemplo, el gigantesco «perro» *Puppy* de Jeff Koons, con toda su superficie literalmente florida, que *adorna* un lado de la entrada al Museo Guggenheim de Bilbao, y que parece realizada *para que* los turistas se hagan fotos a su vera, con las alabeadas paredes de titanio al fondo. El arte público podría llegar a ser, según esto, una artimaña más en favor de la *puerilización* del público.

La Cuchara es un monumento permanente, refulgente en sus materiales y en su pintura esmaltada, y erigido en honor del agua y del verde suelo a través de

una mimetización irónica del utensilio «técnico» más común y primigenio. Al otro extremo nos encontramos en cambio con el *Gegendenkmal* o «Antimonumento» de Jochen y Esther Gerz, erigido en Harburg, un suburbio de Hamburgo poblado por *Gastarbeiter* turcos y obreros. Se trata (o se trataba) de un remedo de «obelisco» situado frente a un centro comercial, al lado de un depósito de gas carbónico (y no desde luego a la vera de un museo como el Guggenheim). Es o era un largo paralelepípedo prismático (12 metros de altura) de aluminio sin pedestal, exteriormente forrado de una capa de plomo, y provisto de un punzón de acero para poder escribir sobre el plomo... ¿qué? Una inscripción a la base recuerda que éste es un «monumento» dedicado a las víctimas del fascismo, de *todos* los fascismos. La inscripción está firmada por los artistas, e invita al pueblo a que escriba allí también, de abajo a arriba sus nombres, como manifestación de compromiso moral para que la violencia y los atropellos nunca más tengan lugar en la sociedad. Lo verdaderamente original de este «antimonumento» estriba en que, cuando las cuatro caras del prisma están llenas de firmas, nombres o frases en un metro y medio de su superficie, la pilastra se hunde en el suelo, a fin de que un nuevo espacio libre sea accesible a los firmantes. Así, progresivamente, el «Antimonumento» acabaría por desaparecer enteramente (no sé si lo habrá hecho ya), habiendo devuelto la memoria al pueblo, secuestrada antes por el monumento decimonónico, y «congelada» por él. Ahora es la gente, la gente llana la que tiene que conservar esa huella, en lugar de fiarla a la permanencia de un monumento cuyo sentido normalmente se desvanece, sirviendo tan sólo de punto de referencia en la geografía urbana (justamente como los obeliscos egipcios de Roma servían para indicar de lejos los lugares donde se ubicaban las basílicas mayores de la Ciudad Eterna, cuya visita era obligatoria para ganar indulgencias)⁸⁶.

De todas formas, los artistas no contaban con la muy plural estratificación ideológica del «público» (quizá habría bastado con que vieran la sustitución actual de las «pintadas» de tipo político y revolucionario por *grafitti* sin sentido, meramente lúdicos, con anagramas ininteligibles, sólo por el gusto de realzar momentáneamente y ante el grupo una personalidad asfixiada). Y así, el *Gegendenkmal* se ha llenado, junto con firmas y frases solidarias y de aliento, de otras banales; y, lo que es más peligroso, los grupúsculos *neonazis* han aprovechado la ocasión para recordar el brote del fascismo actual: la xenofobia contra los turcos (de ahí frases tan lindas, y repetidas, como: *Ausländer raus!*, «¡Fuera los extranjeros!»). Y es que, remedando a Kant, podríamos decir que vivimos en una época de *ilustración* (ya no limitada a los varones cultos de la nación, sino a toda etnia o grupo: religioso, político o de diferenciación sexual), pero en absoluto en una época *ilustrada*, en la que pueda dejarse sin más a la memoria y conciencia de cada ciudadano la *custodia de los muertos*. De ahí la necesidad de las «acciones» temporales en la calle, breves pero frecuentes, que recuerden constantemente el derecho a la diferencia, a la actuación solidaria y a la lucha contra el fascismo cotidiano, en lugar de petrificarlo en un determinado lugar y fecha, y de condensarlo en una sola comunidad, epítome de todas las «víctimas» de la tierra.

⁸⁶ Debo esta interesante indicación sobre la degradación del monumento en «mobiliario» urbano —y en *serial de tráfico* para peatones extranjeros— al Prof. Javier Maderuelo.

Es más: incluso es posible que la permanencia *granítica* (nunca mejor dicho) de algún «grandioso» monumento, como el del Valle de los Caídos en la sierra madrileña, con su cruz visible a kilómetros de distancia, sirva para recordar a la contra los horrores de nuestra guerra civil, en lugar de integrarse sin más en el paisaje (cosa que también ha sucedido) o de servir de estación en la «ronda» turística de foráneos (función que ese tosco monumento cumple igualmente, dado su bello entorno forestal y su cercanía a otro enorme monumento berroqueño de planta de «parrilla»: el Monasterio de El Escorial). Claro está que esos monumentos, que *nos* recuerdan a su pesar un pasado que el buen «público» consumidor de cultura no conoce (o, de lo contrario, quisiera olvidar, porque «éstos son ya otros tiempos»), necesitarían de una buena dosis de agresividad o sarcasmo para que su función farmacológica de *antídoto* llegase revulsivamente a todas las capas de la población.

Esto es lo que pretendió Hans Haacke en la muy conservadora ciudad austríaca de Graz, con ocasión de la «anticelebración» de los cincuenta años del *Anschluss* de Austria por parte del Tercer Reich (1938-1988)⁸⁷. Haacke «travistió» (perdón por el vocablo) una columna dedicada a la Virgen (tan típica en las católicas ciudades austríacas, como reacción a la iconoclastia protestante) de gris obelisco: un prisma rematado en una copa votiva y que en sus caras mostraba el águila nacionalsocialista, con la agresiva y admonitoria inscripción: *Und ihr habt doch gesiegt* («Así que, después de todo, habéis vencido»), donde «vosotros» alude, obviamente, al fermento del nazismo bajo la capa confortable y anodina de esa burguesía —diríamos, con el Marqués de Bradomín— «fea, católica y sentimental». Pero aquí no fue la participación ciudadana la que, paulatinamente, provocara la desaparición de este *daídon*, sino una bomba incendiaria colocada por un neonazi, con lo cual el «antimonumento» de Haacke cumplió a la postre perfectamente con su objetivo: al final, *ellos* seguían teniendo razón.

De esta manera, y paradójicamente, el «monumento» *permanece* al brillar por su ausencia y estar tachado por una parda mancha que oscurece las conciencias de quienes habitan esta idílica ciudad, a orillas del Danubio. El arte público, como revulsivo de la indolencia con que el «público», azacaneado por su trabajo o sus ansias de diversión, acaba por olvidar la propia, triste y oscura historia de un pueblo que está ya confundiendo lo público con el *advertising* de los anuncios luminosos de neón, las vallas publicitarias y los *spots* televisivos⁸⁸.

⁸⁷ Fue una instalación temporal (más aún: por lo que veremos enseguida, efímera), dentro del festival *Sterischer Herbst* (15 de octubre a 8 de noviembre de 1988). Sobre esta instalación, véase *Hans Haacke*, «Obra Social», Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995, pp. 164-170.

⁸⁸ De todas formas, y fiel a la consigna hölderliniana del «conflicto amoroso» (con una punta de parodia, ciertamente) y de la lucha *in paribus infidelium*, es digno de nota que la agencia Creative Time haya invitado a creadores a insertar en el gran anuncio luminoso de *Times Square*, en Nueva York, brevísimos «anti-anuncios» de 20 segundos, entreverados con la publicidad de «verdad». Son famosos al respecto los lamentos o letanías de Jenni Holzer y la «obra» de Antoni Muntadas *This is not an advertisement*. Bruce Nauman (y Stephen Antonakos, con obras menos adocenadas que la de *Greektown* en Detroit) han utilizado también *a la contra* los anuncios luminosos («acaso en forma deconstructiva», me apunta Fernando Castro con respecto a «El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas», de Naumann). También Chris Burden ha realizado «anti-*spots*» para la televisión, insertando entre anuncios de sopas, coches y perfumes nombres de artistas de todas las épocas. Como se ve, las relaciones de amor-odio entre técnica (ocultamiento de «tierra») y arte (puesta de relieve de la «tierra») con-



32. Hans Haacke, *Und ihr habt doch recht*, Graz.

¿Cómo conjugar por un lado la permanencia de un pasado que se niega a ser enterrado y enmascarado por el monumento que dice estar erigido en su honor, y por otro el inevitable paso del tiempo, que aporta nuevos afanes y preocupaciones, nuevos estilos de vida y nuevas reacciones de odio y de solidaridad? ¿Cómo evitar que una tragedia se haga anodina a fuerza de estar continuamente «de cuerpo presente» o, al contrario, que logre máxima difusión escandalosa en los medios de comunicación de masas, pero sólo de manera efímera, casi instantánea, dada la acumulación de noticias que la globalización de las comunicaciones acarrea consigo? Si se pudiera lograr esta suerte de *reviviscencia* continua, de herida que se niega a ser cicatrizada y que se plasma en un monumento tolerado (¡no financiado!) por los poderes públicos *para* recordar a esos poderes que ellos deben estar al servicio, no sólo de un pueblo concreto, sino de la paz y concordia universales, entonces ese monumento constituiría la más *grande* y literalmente *extravagante* e *intempestiva* mani-

tinúan y se embravecen en los *mass media*. Contra (una interpretación vulgar de) Hegel, y contra los temores de Virilio sobre la desaparición del arte ante los embates de lo «virtual», habría pues que replicar a los pájaros de mal agüero: «Los muertos que vos matáis, gozan de buena salud», que diría Zorrilla.

festación de arte público (pues que obliga a mirar, como con *estrías* en los ojos, a un pasado vergonzoso). De esta manera quedarían perennemente conectados los dos extremos necesarios para la existencia de un arte verdaderamente *público*: la *grandeur* (propia de todo espacio político) y lo *merveilleux*, que lleva a cada espectador, *emotivamente participante en el duelo colectivo*, a trasladarse con la memoria a un tiempo reciente –y ya ajeno– y a un mundo exótico bien cercano a esa *Polynesia* de cartón piedra fingida en el Port Aventura de Salou. Un mundo exótico destruido por las bombas de napalm del llamado «mundo libre», de la «civilización occidental», representada ejemplarmente por la Nación que *confía en Dios* y extiende una «paz» imperialista a base de fomentar conflictos en los márgenes de la sociedad postindustrial, postcapitalista, postmoderna, y todos los *post-* que uno pueda imaginar.

La aproximación a este ideal de denuncia y, por ende, la obra de arte público más hermosa, conmovedora y sutilmente desenmascaradora que yo conozco está realizada, literalmente de *cara* al público, en el *Vietnam Veterans Memorial*⁸⁹: un *cenotafio* al final del Mall de Washington –al que ahora, doloridamente, retornamos–, una ancha «herida» en y de la tierra, abierta como una *V*, como un gran-



33. *Vietnam Veterans Memorial*, Washington D.C., vista de conjunto.

⁸⁹ Para detalles y datos sobre este monumento es conveniente la consulta de Charles L. GRISWOLD, «The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography», en Senie y Webster (eds.), *op. cit.*, pp. 71-100. Al respecto, yo al menos he hecho caso omiso del subtítulo y de «pensamientos filosóficos» tales como: «el sentimiento preponderante experimentado en la dedicación del Memorial era patriótico, y por ende terapéutico... casi todo el mundo parecía sentir que América es todavía como un rayo de sol en un mundo sombrío» (p. 94). Griswold acaba esta parrafada de exaltación patria, y con ella el entero ensayo, con una frase memorable, entre la ingenuidad y el cinismo: *America remains fundamentally good* («América sigue siendo fundamentalmente buena»). Amén.



34. Monumento a Iwojima, Washington D.C.

dioso ángulo obtuso (de $125^{\circ} 12'$) que apunta de un lado, muy simbólica e intencionadamente, al Obelisco levantado en honor de Washington, y del otro al Lincoln Memorial: al forjador de la Nación, y al torturado testigo de la Guerra de Secesión. Para acceder a esta gigantesca cicatriz —que guarda una herida insana— hay que *descender* a la tierra, excavado como está el Memorial en una hondonada, como si se tratase de una trinchera... o de una larga fosa común⁹⁰. En efecto, el Memorial no puede ser visto a distancia: hay que *bajar*, es preciso comprometerse con e inmiscuirse en esas dos largas paredes de pulido granito negro, reflectante, de modo que el público se ve reflejado en este *Muro de las lamentaciones*, como si éste fuese un espejo que le devuelve su verdad... pero no a sus seres queridos, muertos o desaparecidos en las ciénagas de Vietnam. No lejos del Memorial se halla el Cementerio de Arlington, donde reposan escogidos y distinguidos «héroes» de la patria. También cerca de allí se alza el Monumento a Iwojima, tan figurativo y «emocionante», con sus soldados de bronce levantando la bandera americana sobre una tierra convertida en despojos —como si fueran los cascotes del *Burial* de Ivan Smith— hollados por los bravos combatientes de la civi-

⁹⁰ Contemplando el Memorial, uno no puede por menos de recordar, entre la nostalgia y el doloroso sarcasmo, el *salvífico* final de *Faust II*, cuando nuestro Doctor en Filosofía metido a Ingeniero de Obras Públicas abre una *roza* para drenar una ciénaga en beneficio público: un largo canal que es visto por los Lemures como una fosa, a saber: la tumba del propio Fausto, redimido sin embargo *in extremis* porque el amor particular de Margarita hacia él ha sido correspondido por el amor *general* de Fausto hacia su pueblo. También Fausto ha *amado mucho*. Más, y a más gente, que Magdalena y Margarita. Enternecedor final.

lización. Todo ello rematado por un plinto (como en todo monumento que se precie; sin ir más lejos, como en el dedicado a Joe Louis en Chicago), con una corona de laurel. Un monumento listo para ser difundido masivamente por los aparatos de propaganda, y para ser también reproducido *live* (con actores y paisajes «de verdad») en las películas americanas «de acciones bélicas».

Por el contrario, el *Vietnam Veterans Memorial* no presenta figura alguna. Sólo nombres. Los nombres de las 58.000 personas muertas o desaparecidas en la guerra, ordenados cronológicamente según la fecha de baja, sin distinción de rangos ni de cuerpos del ejército. Pero además, la disposición de los nombres en este libro (físicamente abierto, pero simbólicamente cerrado, como se verá) es a primera vista extraña. La lista comienza con la indicación del año inicial de la guerra (1959), y el primer nombre está inscrito en el extremo superior derecho del vértice del ángulo (en la «página» derecha del «libro»); la relación continúa de arriba a abajo y de izquierda a derecha, hasta llegar a la punta occidental de la «página» (justo la que mira al Lincoln Memorial). Esto no es accidental. Como en Chartres, como en el monumento a Lincoln, el oeste designa simbólicamente la muerte y la desolación: es el lugar en el que el sol se pone. Pero si uno quiere seguir leyendo, ha de retroceder sobre sus pasos, hasta el extremo de la «página» que apunta al este (que indica obviamente resurrección, regeneración de la vida), e ir aproximándose de nuevo al centro, hasta llegar a la última fecha (1975) y el último nombre (en el extremo inferior derecho de la «página» de la izquierda de este libro que ha de ser leído al revés), cerrándose así idealmente la lista en el centro del Memorial, de modo que ningún nombre pueda inscribirse en ella ulteriormente (se entiende: ni



35. *Vietnam Veterans Memorial*, Washington D.C., lado oeste.

en ésta, ni en ninguna otra guerra). Las dos fechas: 1959 y 1975, están respectivamente seguidas por dos breves inscripciones: el resumen y la moraleja de este trágico «libro» de dos páginas. La primera reza: «En honor de los hombres y mujeres de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos que sirvieron en la Guerra de Vietnam. Los nombres de quienes dieron sus vidas y de aquellos que continúan estando desaparecidos están escritos según el orden en que nos fueron arrebatados». A la vista de esta inscripción, uno recuerda inmediatamente las palabras liminares del pensamiento griego: «De donde los seres surgen, hacia allí también se da su perecer, según necesidad (*katà tò chreón*); pagan en efecto recíprocamente su culpa y también la reparación de la injusticia, según el orden del tiempo (*katà tèn toû chrónou táxin*)»⁹¹. Guerra y pensamiento, unidos así en círculo infernal, que el arte intenta valerosamente (aunque en vano) conjurar con la disposición de los nombres. La segunda inscripción pretende dar en cambio un «aire» patriótico al Memorial (sobrio, ha de reconocerse). Ahora habla (en estilo indirecto y en tercera persona) la Nación, no el «nosotros» de las palabras iniciales: el conjunto de aquellos que perdieron a sus seres queridos y, en general, de todo un pueblo conmocionado por una guerra a la que él mismo puso término. Una guerra estúpida, sin vencedores ni vencidos. Sólo muerte y destrucción. Sin embargo, el «mensaje» final está afortunadamente paliado por las últimas palabras de la inscripción. Unas palabras, sencillas y orgullosas a la vez, que recuerdan la pertenencia al *Pueblo*, y no al Poder, de este extraordinario monumento funerario. Compárese en efecto el convencional comienzo con la segunda frase: «Nuestra Nación honra el valor, sacrificio y dedicación al deber y al país de sus Veteranos de Vietnam. Este Memorial fue erigido con contribuciones privadas del pueblo americano. 11 de noviembre de 1982». Significativamente, no se dice aquí, como en los monumentos convencionales: «Erigido por suscripción *pública*», sino por las «contribuciones *privadas*». Por fin se ha logrado plasmar aquí la deseada identificación entre la vida privada, responsablemente asumida, y el monumento *público* (algo ya iniciado en el parcialmente fallido «experimento» de los Gerz, en Hamburgo).

Es más: el Memorial surgió de la convocatoria de un concurso público, y por ende anónimo. De entre más de mil cuatrocientos proyectos, fue aprobado el de una muchacha de veintiún años, estudiante de arquitectura llamada Maya Lin, *de origen asiático*. De este modo, creación y recepción, Oriente y Occidente se funden en un mismo abrazo de duelo. No importa que el Memorial esté tachonado de banderitas y de ramos de flores, como si los visitantes de este «cementerio» vacío quisieran conjurar la austera dignidad de la piedra escrita, otorgando así al monumento colorido y variedad. En vano. Ni siquiera puede hacerse aquí como en los nichos de los columbarios, donde hay espacio suficiente para que cada difunto siga gozando de una ficticia *propiedad privada*: la de sus flores, su retrato o su lámpara votiva, dedicados solamente a él. La escueta mención de los nombres alineados impide más identificación que la del fallecido (o desaparecido) y la fecha⁹².

⁹¹ Anaximandro, Diels-Kranz 12B1. Parece ser el primer fragmento auténtico que nos haya llegado de un filósofo, aunque seguramente el comienzo de las *ipsisima verba* tenga lugar con: «según necesidad».

⁹² Hegel dijo una vez, en § 462 de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1830): «La memoria *reproductiva* tiene y reconoce en el nombre la cosa (*Sache*): y con la cosa, el nombre, sin intuición ni



36. *Vietnam Veterans Memorial*, Washington D.C., detalle del lado este.

Hemos recorrido un largo trayecto: de Heidegger y *sus* griegos, a la Guerra de Vietnam; de elucubraciones gramaticales y filológicas, a este conmovedor libro que se niega, terco, a inscribir más nombres en sus páginas. Aquí, en el *Vietnam Veterans Memorial*, tras descender la suave colina de hierba, dejamos a nuestras espaldas los pomposos signos del Estado-Nación, que pretende homogeneizar al pueblo como *público*, para utilizarlo en las grandes ocasiones. Aquí no hay ya teatro ni representación, como en la ópera romántica. Sólo sosegado y contenido dolor. Sólo una latente advertencia: *Nunca más*.

El Mall está, ahora, vacío. Al pie de la obra de Maya Lin, en cambio, familiares y amigos de los muertos se ven espectralmente reflejados en la lisa y negra piedra. Hombres y tierra, hermanados por el arte, ligados por el espacio común del dolor y la viva memoria. Un solo susurro condensa mancomunadamente las oraciones y el llanto, y se mezcla con el suave murmullo de los árboles otoñales. Es el viento del pueblo y de la tierra, que presta aliento y vida *al arte público y al espacio político*⁹³.

imagen» (*Werke*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1970; 10, 278). Gentes que seguramente no han leído a Hegel aplican en el Memorial una hoja de papel sobre el «huecograbado» del nombre del familiar o amigo muerto (o desaparecido) y frotan con un lápiz u otro objeto punzante el reverso de la hoja para llevarse a casa esa inscripción funeraria, como el recuerdo más preciado del amado para siempre ausente, «sin intuición ni imagen». Ingenuo y conmovedor *frottage in memoriam*.

⁹³ Ahora, ya, sin prótesis gramaticales. Desnudos arte y espacio en estrecha cópula mortal.

Bibliografía

- ASENSIO CERVER, FRANCISCO, y WEBB, MICHAEL, *Theme and Amusement Parks*, Nueva York, Arco, 1997.
- AUGÉ, MARC, *Los «no lugares». Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- BARCEL, TORQUIL, *Concepts in Practice: Space – Some Place like Home*, Londres, Batsford, 1997.
- BOZAL, VALERIANO (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols., Madrid, Visor, 1996.
- CRASTREE, AMANDA, *Public Art*, Academy Editions, 1996.
- DEUTSCHE, ROSALYN, *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.
- DUQUE, FÉLIX, *Postmodernidad y apocalipsis. Entre la promiscuidad y la transgresión*, Buenos Aires, Universidad Nacional General San Martín, 1999.
- , *Filosofía para el fin de los tiempos*, Madrid, Akal, 2000.
- FRETTON, TONY, *In Search of Public Space*, Art Data 1997.
- GOODING, MEL (intr.), *Public : Art : Space*, Londres, Merrell Holberton, 1998.
- HALL, TIM R., *Art and Image: Public Art as Symbol in Urban Regeneration*, Birmingham, University of Birmingham Press, 1993.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen, Erker, 1969.
- , *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum*, St. Gallen, Erker, 1996.
- MADERUELO, JAVIER, *El espacio raptado*, Madrid, Mondadori, 1990.
- (ed.), *El jardín como arte*. (Arte y Naturaleza 3), Huesca, Diputación de Huesca, 1997.
- (ed.), *Desde la ciudad*. (Arte y Naturaleza 4), Huesca, Diputación de Huesca, 1998.
- MITCHELL, W.J.T., *Art and the Public Sphere*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- PETROPOULOS, JONATHAN, *Art As Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999.
- RAVEN, ARLENE, *Art in the Public Interest*, Nueva York, Da Capo Press, 1993.
- SENIE, H.F., y WEBSTER, S., *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, Washington, D.C., Smithsonian Institute Press, 1998.

Índice de ilustraciones

1. Catedral de Chartres, interior.....	31
2. Catedral de Chartres, vista de conjunto.....	33
3. Catedral de Chartres, Pórtico Real.....	33
4. Catedral de Chartres, pórtico septentrional.....	34
5. Catedral de Chartres, pórtico meridional.....	35
6. El Mall de Washington.....	84
7. Lincoln Memorial, Washington D.C.	84
8. La Casa Blanca, Washington D.C.	85
9. Jefferson Memorial, Washington D.C.	86
10. Monumento a Washington, Washington D.C.	87
11. Supreme Court, Washington D.C.	88
12. Peter Cornelius, <i>Fausto y Mefistófeles</i>	96
13. Pierre Vivant, <i>The Magic Roundabout</i>	118
14. Arte en las estaciones del <i>People Mover</i> de Detroit.....	120
15. <i>The Fist</i> , monumento a Joe Louis en Detroit.....	125
16. <i>The Fist</i> visto desde la avenida.....	126
17. Casas de Shene Street (Detroit), marcadas con «Polka Dots» por Tyree Guyton ...	127
18. Esquina pintada (secuela del «Heidelberg Project»).....	128
19. Casas «marcadas» (secuela del «Heidelberg Project»).....	129
20. Autobús pintado por Tyree Guyton.....	130
21. Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i>	131
22. Plano y vistas de Port Aventura.....	136
23. Gordon Matta-Clark, <i>Cutting Piece</i>	144
24. Robert Smithson, <i>Asphalt Run Down</i>	144
25. Piscinas de Itäkeskus (Finlandia).....	146
26. David Ward, <i>Well. One Thousand Lights</i>	147
27. Ivan Smith, <i>Burial</i>	150
28. Isomu Noguchi, <i>Landscape of Time</i> (Seattle).....	152
29. Michael Heizer, <i>Adjacent, Against, Upon</i> (Seattle).....	153
30. Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen, <i>Spoonbridge and Cherry</i>	154
31. Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen, <i>Spoonbridge and Cherry</i> . Vista posterior.....	155
32. Hans Haacke, <i>Und ihr habt doch recht</i> , Graz.....	162
33. <i>Vietnam Veterans Memorial</i> , Washington D.C., vista de conjunto.....	163

34. Monumento a Iwojima, Washington D.C.	164
35. <i>Vietnam Veterans Memorial</i> , Washington D.C., lado oeste.....	165
36. <i>Vietnam Veterans Memorial</i> , Washington D.C., detalle del lado este	167

Índice

Agradecimientos.....	5
CAPÍTULO 1. CONTROVERSIA CON HEIDEGGER: «EL ARTE (PÚBLICO) Y EL (ESPACIO) POLÍTICO».....	7
SOBRE LA FUNCIÓN DE ALGUNOS SIGNOS ORTOGRÁFICOS.....	7
MEDITACIONES HEIDEGGERIANAS SOBRE ARTE Y ESPACIO.....	8
Buceando en la terminología heideggeriana.....	9
<i>De imagineros y alfareros</i>	10
<i>Hablando de espacio</i>	10
La roza de la discordia.....	12
El hombre como estar-en-el-mundo.....	13
CAPÍTULO 2. LA TÉCNICA COMO PRODUCTORA DE MUNDO.....	15
LA «COLABORACIÓN» PRIMIGENIA.....	15
PRIMACÍA DE LA TÉCNICA.....	16
Saber hacer algo.....	16
Dejar que algo sea hecho.....	17
TÉCNICA Y POLÍTICA.....	18
El espacio político griego.....	20
<i>Cuando un sofista se pone a contar un mito</i>	20
<i>Ajuste de cuentas con el mito</i>	21
<i>Dibujando un doble cono</i>	21
<i>El arte: un eje que da lugar</i>	22
La Roma <i>quadrata</i> y el sol púbcico.....	24
El furor triádico de la Edad Media.....	28
<i>Los tres lados de la técnica medieval</i>	28
<i>Una construcción social de tres pisos</i>	29
<i>La tensión ascendente del triedro</i>	30
<i>La Catedral: divina casa del arte público</i>	30
<i>Un arte que no es experimentado como arte</i>	36
La imposible esfera de esferas de la Edad Moderna.....	37

<i>Resumen del trayecto</i>	37
<i>Que no basta la existencia del arte y del público para que haya «arte público»</i>	38
<i>De la bilocación moderna, o sea, del sujeto contemplador y habitante</i>	39
<i>Breve análisis fenomenológico de la Modernidad</i>	40
La esfera de la ciencia y de la máquina	40
Poderoso caballero es Don Dinero	43
El tiempo perdido y hallado (no sin cambio) en el Mercado	44
La ética, o el hombre por de dentro	46
<i>El arte y el espacio... de la Máquina y el Mercado</i>	47
CAPÍTULO 3. EL ARTE Y EL NACIMIENTO DEL PÚBLICO.....	51
MODESTA TENTATIVA DE DELIMITACIÓN DEL ARTE	51
Que el arte se da sólo en la técnica, pero para desbaratar las intenciones de ésta.....	53
Que al arte le trae sin cuidado perder su aura	61
El albedrío de Kant y la «Fuente» de Duchamp	65
EL ARTE PRIVADO Y EL ESPACIO PÚBLICO DE LA MODERNIDAD	69
La catástrofe barroca	71
Que el conocimiento sensible, aunque confuso, no deja de ser conocimiento	74
La estratagema estética	76
Aquel caballero que dio tan buen paso: D'Alembert, de la mimesis a la expresión	80
Paseando por el Mall de Washington	82
Pero, ¿hubo alguna vez un individuo?	89
<i>Escuchando a Berlioz</i>	92
<i>Cuando París era una fiesta: 1830</i>	102
<i>El individuo y el público</i>	105
<i>Contestación a la pregunta: ¿Qué es el público?</i>	107
CAPÍTULO 4. EL ARTE PÚBLICO Y LA HERIDA DE LA TIERRA	109
POR FIN, EL ARTE PÚBLICO	109
La banda de Moebius de la postmodernidad	115
Un engendro del arte público: el <i>kitsch</i>	117
<i>De vueltas por Detroit</i>	119
Port Aventura: el mundo en sus manos	134
El arte de la tierra	140
<i>Cuando la tierra se oculta o se muestra en una piscina</i>	146
<i>También las casas mueren</i>	149
Las piedras de Seattle y la cuchara de Minneapolis.....	151
<i>In memoriam</i>	159
BIBLIOGRAFÍA.....	169
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	171

El título de esta obra apunta a un homenaje crítico al opúsculo de Martin Heidegger «El arte y el espacio». El autor añade los adjetivos «público» y «político» con ánimo decididamente polémico, a fin de señalar lo no dicho en el texto heideggeriano, a saber: dismantelar los rasgos esenciales de la actitud del hombre urbano de las sociedades occidentales frente al paisaje industrial, los cambios del espacio como consecuencia de la integración de la escultura (y no sólo de ella) en la arquitectura y en el urbanismo, y la planificación del espacio que este hecho conlleva, una planificación sin duda política, tanto en su sentido griego como en el moderno. Y lo mismo sucede con el arte, público desde el momento en que otorga al hombre un lugar distinguido dentro del espacio, un lugar que espacia y abre, en vez de recoger: el lugar del ciudadano.

Félix Duque

enseña Historia de la Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid. Entre los libros y artículos que ha publicado sobre temas como el Idealismo alemán, la Hermenéutica y la crítica de la cultura actual, destacan: *Filosofía de la técnica de la naturaleza* (Barcelona, Tecnos, 1986), *El sitio de la historia* (Madrid, Akal, 1995), *El mundo por dentro* (Barcelona, Serbal, 1995), *Historia de la filosofía moderna. La Era de la Crítica* (Madrid, Akal, 1998) y *Filosofía para el fin de los tiempos* (Madrid, Akal, 2000).

ISBN 84-460-1461-0
9 788446 014614

